Kunst 2747

Beſchreibung

der

diesjährigen

Gemälde-Ausſtellung

in

Königsberg, Danzig, Stettin und Breslau.

Herausgegeben

von

Dr. E. A. Hagen,

Profeſſor der Kunſtgeſchichte an der Univerſität
zu Königsberg.

K. 1911 404

Königsberg, 1837.

Druck und Verlag der Hartungſchen Hofbuchdruckerei.

Kgl. Univ.-Bibl.
Berlin

Vorrede.

Als im Oktober vorigen Jahres die Vorstände der verschiedenen Kunstvereine in Berlin sich versammelten, um unter anderem die bestimmte Aufeinanderfolge der Ausstellungen und die Versendung der ihnen anvertrauten Bilder von einem Ort zum anderen festzustellen, wurde die Herausgabe beurtheilender Blätter besprochen, die zugleich für die Kunstfreunde in Königsberg, Danzig und Stettin berechnet seyn sollten. Zu dem engeren Verband der Kunstvereine in den drei Städten trat noch der in Breslau hinzu. Hoffentlich wird es nicht als ein Eingriff in ein fremdes Recht angesehen werden, wenn ohne Einwilligung des letzteren auch Breslau auf den Titel gesetzt ist, welcher gar zu weitläuftig ausgefallen wäre, wenn er alle aller Mißdeutung begegnende Einschränkungen hätte enthalten sollen. Mögen sich überall, und bewährtere Stimmen erheben! Dies ist um so wünschenswerther, da die Zahl der Bilder theils durch Verkäufe hie und da zusammenschmilzt, theils durch neu hinzukommende wieder wächst.

Wenn die Verbindung verschiedener Kräfte zu gemeinsamem Zweck stets etwas Erhebendes hat, so ist der Gedanke, durch Bemühung und freundschaftliches Uebereinkommen einzelner die Kunst zum Gemeingut zu machen, von der Art, daß er auch die schwache Hand zu kühnen Anstrebungen ermuthigt, um dem liberal edlen Sinn unserer Tage eine Urkunde mehr auszustellen. Die Theilnahme an der Sache ward dem Schreibenden leider! dadurch geschmälert, daß bei der Veranstaltung der Ausstellung sich unvorhergesehene Hindernisse der Ausführung der in Berlin wohl erwogenen Bestimmungen entgegenstellten, daß namentlich für Königsberg, das den Reihen eröffnen sollte und erst nach dem vorgeschriebenen Anfang der Ausstellung die Mehrzahl der Bilder erhielt (eine werthvolle Sendung sogar kurz vor dem Ende derselben), daraus Unge-

legenheiten aller Art entsprangen. — Dankbar verpflichtet fühle ich mich demnach meinem Collegen und Freunde, Herrn Professor Rosenkranz, der mich auf meine Bitte durch Beiträge (mit K. R. bezeichnet) bei Herausgabe des Werkchens, das ich früher allein zu schreiben beabsichtigte, freundlichst unterstützte und dadurch den gesunkenen Muth wieder hob.

Zur Entschuldigung meiner Aufsätze mögen mir noch einige Worte gestattet seyn.

Wer das Beschwerliche kennt, während einer Reise bei dem schnellen Wechsel immer neuer Eindrücke ein Tagebuch zu führen und während des Sehens sich schon vom Gesehenen Rechenschaft zu geben, der wird Kritiken nachsichtig kritisiren, die unter ähnlich drängenden Verhältnissen entstanden sind. Die Fülle des Verschiedenartigsten, das die Ausstellung darbietet, zerstreut, aber es ist keine Zeit zu Erholung und Sammlung, damit die Beschreibung, die jenes umfassen soll, nicht gar zu weit hinter den guten Vorsätzen zurückbleibe. Manches Irrthümliche, und nicht allein in der Auffassung, mag sich eingeschlichen haben, manches untergeordnete Werk ist weitläuftig auf Seiten behandelt, deren Raum für ein übergangenes hätte aufgespart werden sollen. Seit dem J. 1832 sind von mir über die hier angeordneten Ausstellungen bald das Ganze umfassende, bald das Einzelne hervorhebende Beurtheilungen im Druck erschienen. Mir gelten sie nur als Studien zu einer neuern Kunstgeschichte, die mich erfüllt und erhebt, und deren Wesen zu ergründen, ihre Entwickelung zu ermitteln, ihre auf volle Selbstständigkeit hinstrebende Richtung zu verfolgen, mir als Beruf erscheint. Vollständiger, als es bis dahin geschehn, habe ich im Folgenden meine Ansicht über sie niedergelegt mit der Schüchternheit, die mir die Würde des Gegenstandes einflößte. Das Ungleichartige der Aufsätze findet darin seine Erklärung, daß mancher durch einen früher erschienenen ergänzt wird, der nicht wieder abgeschrieben werden sollte. Mit unbefangenem Auge zu sehn, mit einer von Vorurtheilen ungekränkten Ueberzeugung zu sprechen, über der Form der Kunstwerke nie den Geist zu vergessen, sie nicht einander gegenüber, sondern neben einander zu stellen, leitete mich als heilige Verpflichtung.

Möge das gut Gemeinte nicht übel aufgenommen werden!

Königsberg, den 4. März 1837.

H.

Ueber die

herrschende Vorliebe zur neuern Kunst.

Den Aufsatz über die Berliner Ausstellung 1834 im Freimüthigen eröffnete W. Häring mit einer Beurtheilung der Beschauer, die in reicher Zahl zu dem neu gebotenen Genuß in das Akademie-Gebäude strömten. Was für Zug der Begeisterung gelten sollte, mag bei manchem Zug der Mode gewesen seyn. Indeß eine aufrichtig durchgreifende Theilnahme an den Werken der lebenden Künstler kann in keinerlei Weise abgeläugnet werden und das Gemeinsame des geistigen Interesse gehört zu den erfreulichsten Erscheinungen unserer Tage. „Man hätte glauben sollen, heißt es in der Vorrede des letzten Berliner Ausstellungs-Catalogs, die seit einigen Jahren in Breslau, Halberstadt, Königsberg, Danzig, Magdeburg, Halle, Hamburg, Braunschweig, Hannover, Cassel und anderen Orten regelmäßig stattfindenden Kunstausstellungen würden der hiesigen Eintrag thun; der Erfolg beweist das Gegentheil. Die von Berlin (?) ausgegangenen Kunstvereine weckten überall mit der Liebe zur Kunst auch das Bedürfniß derselben; allein Thätigkeit, Zahl und Begeisterung der Künstler steigerten sich in demselben Maaß. Die Hervorbringungen wuchsen an Menge und Werth." Ein Blick auf den früheren Zustand der Berliner Ausstellungen zeigt uns, wie überraschend günstig sich die Verhältnisse geändert haben. Obgleich seit ihrer ersten Eröffnung im J. 1786 der erfindungsfertige Direktor Bernhard Rode es bis zu seinem Tode nie versäumte, viele und große Bilder zu liefern, nach dem Raum der leer gebliebenen Wände sogar, wie die Sage geht, eiligst Bilder anzufertigen und so mit eigenen Mitteln ein zu auffallendes Deficit zu decken, obgleich das sonst magere Verzeichniß seitenlange Erklärungen enthält, indem berichtet wird, was die dargestellten Figuren nicht allein thun, sondern

auch was sie denken, ja — zu denken scheinen*), obgleich Anfangs auch die Werke verstorbener Maler ausgestellt wurden, obgleich Aufgaben wie der Entwurf zu einem Denkmal Friedrichs des Großen (1791, 1798 und 1801), Bestellungen, wie die des Königs zur Fertigung einer Gallerie vaterländisch historischer Darstellungen (seit 1800), geeignet waren, einen fördernden Wetteifer in den Künstlern, eine allgemeinere Theilnahme in den Beschauern zu wecken, so scheint die Akademie in dem Unternehmen sich nur einer mühseligen Obliegenheit entledigt zu haben, ohne sich dankbare Freude oder beifälligen Erfolg zu versprechen. Als die Ausstellungen nicht mehr alle Jahre statt fanden, enthielt 1791 die Beschreibung der Kunstwerke nur 184 Nummern, darunter Copien, Zeichnungen, Modelle, Münzen u. s. w. Die Zahl der Nummern, die im J. 1824 nur 781, aber dennoch mehr als je vorher, betrug, stieg von da ab auf eine Weise, die immer von Neuem alle Erwartung überflügelte, ohne daß die Akademie zur Erhebung des Zweckes andern Vorschub that, als daß sie 1830 die Probearbeiten der Kunstschulen, eben so, beinahe ohne Ausnahme, Copien von der alle zwei Jahre zu eröffnenden Ausstellung ausschloß und für eine grandiose Erweiterung des Lokals Sorge trug. Im Jahr 1826 enthielt der Ausstellungs-Catalog 1005 und nach zehn Jahren 1683 Nummern. In jeder Ausstellung feiert jetzt die Kunst einen neuen Triumph und Vornehm und Gering, Alt und Jung vereinigt sich in freudigem, begeisterndem Beifallsruf.

---

*) Die Beschreibungen zweier Gemälde von Rode lauten abgekürzt: „Der Bischof, der dem im Knabenalter zum Kurfürst erhobenen Joachim I. den Zepter überreicht, scheint zu denken: Kinder sollen über uns herrschen." „Georg Wilhelm unterredet sich vor Berlin mit Gustav Adolph, welcher auf den Riß der Festungen Cüstrin und Spandau zeigt, deren Einräumung er von ihm verlangt. Zwei Prinzessinnen nehmen Theil an dem Gespräch, die eine scheint um den Kurfürsten bekümmert zu seyn, die andere scheint dem Gustav Adolph Beifall zu geben." Unter den Bildern stößt man auf gelehrte Allegorien. Der Gallerie-Inspektor Puhlmann lieferte zur dritten Ausstellung einen ruhenden Mars. „Er hat seine Waffen abgelegt und in seinem Heim nisten Tauben." Ein Maler würde jetzt vor Kritiken nicht Ruhe finden, wenn er auch seinen Mars auf der Auctorität von Petronius und Winckelmann ruhen ließe.

Warum früher so wenig geleistet wurde, das wenige nur einzelne zum Genuß reizte, findet darin seine Erklärung, daß früher der natürliche Bildungsgang des Kunstjüngers, dessen Streben vom eignen Anschaun anheben muß, durch das schroffe Eingreifen der Gelehrsamkeit gestört wurde, daß er sich der gewonnenen Einsicht entfremdet sah und zu einem trostlosen Ringen nach dem fern Liegenden, des innersten Verständnisses Entbehrenden sich angespornt fühlte. Keinem Zweifel unterliegt, daß Albrecht Dürer's Werke nur den halben Werth für uns haben würden, wenn er sich von den Italienern, die sich zu seinen Kunstrichtern aufwarfen, hätte meistern lassen und ihren Forderungen nachzuleben bemüht gewesen wäre, da sie meinten, es „sey nicht antikisch, und darum sey es nit gut," was er machte. Nicht kann es befremden, daß Nicolaus Poussin's Gemälde, so wohl durchdacht sie seyn mögen, uns kalt lassen, wenn wir den Ausspruch vernehmen, den er über Raphael gethan haben soll: „gegen die Neuern gehalten ist er ein Engel, in Vergleichung mit den Alten aber ein Esel." Raphael Sanzio wollte nicht, wie Raphael Mengs in seinen Werken Antiken, als das allein Gültige, darstellen. Ihm genügte es, Motive aus der alten Kunstwelt zu entlehnen und, indem er sie durchmusterte, lernend und prüfend seinen Schöpfungskreis zu erweitern. Er ließ seine Schüler der angebornen Neigung folgen und schätzte unter ihnen den Thier- und Blumen-, wie den Historienmaler. An Freiheit gewöhnt, erlaubte sich gerade derjenige, den er zu seinem Lieblinge erkohren, Veränderungen in den Compositionen des Meisters. Die demüthigende Lehrmethode, wie sie seit dem 18ten Jahrhundert gehandhabt wurde, um das Auge des heranreifenden Künstlers für das Ideal oder den großen Styl zu öffnen, erstickte Geist und Lust. Die angelernte Originalität übte auf den Unbefangenen eine stets widerstrebende Kraft aus. Die Zeit ist vorüber und wenn in unserer Zeit einem jungen Künstler von seinem Mentor nicht gestattet wurde, anders auszugehn als mit hirschledernen Handschuhen zur Schmeidigung der Fingergelenke, nicht gestattet wurde, in seinen Hervorbringungen auf das längst Bekannte zurückzukommen, „wie eigensinnige Flieger auf denselben Punkt der Nase," so gehört dies glücklicher Weise zu den Ausnahmen.

Um die Kunst von scharf absondernden Gesichtspunkten zu betrachten, ist es nöthig, das Außen und

Innen in ihren mannichfaltigen Schöpfungen ins Auge zu fassen. Während die Baukunst in ihren Werken zugleich ein Aeußeres und Inneres darstellt*), beschränkt sich die Bildhauerei und Malerei der Form nach allein auf das Aeußerliche. Die Bildhauerei in ihrer Körperlichkeit, in Betracht dessen, daß sie der Ornamente nicht leicht entrathen kann, verbindet eine natürliche Verwandtschaft mit der Baukunst. Inniger an sie schließt sich indeß die Malerei, die uns ebenfalls (wenn auch nicht zugleich) ein Aeußeres und Inneres zeigen kann und zwar nicht allein in der beschränkten Zahl der Architekturgemälde. Oft ist das Dargestellte der Mittelpunkt der Welt, in die sich des Künstlers Geist versetzt, dies finden wir bei den Historienbildern, oft dagegen ist der Maler im Mittelpunkt der Umgebung, die er auf die Leinwand trägt, und es entsteht eine Landschaft. Dort findet eine Conzentrazion der Augenstralen statt, hier suchen sie in divergirender Richtung das All zu umfassen. Im ersten Fall kann die Zeichnung mathematisch genau ausfallen, im zweiten muß der Künstler zu ausgleichenden Fehlern seine Zuflucht nehmen, der bisweilen den halben Horizont auf die Fläche zu zeichnen für erlaubt hält.

Friedrich Schlegel sah in dem romantischen Minnegesang einen Abdruck der gothischen Münster und man kann mit vollgültigen Beispielen belegen, wie in früheren Jahrhunderten auch die Malerei und Plastik sich an die Architektur lehnte. Die starren ägyptischen Idole gehören nur für ihre massigen, mit geböschten Mauern, unerschütterlichen Götterbaue, der olympische Jupiter in einfacher würdevoller Hoheit konnte nur in einem dorischen Tempel aufgestellt werden, die korinthische Säule in ihrer schlanken Geschmücktheit entspricht den weichen Formen eines Bacchus und einer Venus. Wir werden erst vertraut mit dem Wesen der marmornen Götterwelt, wenn wir ihre marmornen Heiligthümer betrachten. Wenn wir

*) Im Vergleich zu den gangbaren Erklärungen, aus denen man gewöhnlich nicht mehr lernt, als daß die Baukunst die Kunst zu bauen sey, mögte die angegebene den Gegenstand mehr begrenzen, ohne ihn ganz zu erschöpfen. Wie in der Natur, so in der Kunst giebt es Zwischengattungen. Es sind Häuser vorhanden, die nur als ein Aeußeres dastehen. Das Thurmdenkmal des Lysikrates in Athen war ohne Eingang und im Kopfe des Gottes Appenin, so wird eine Kolossalstatue des Johann von Bologna bei Florenz genannt, ist ein Stübchen angebracht.

in das Innere eines griechischen Tempels treten, so genießen wir den Anblick des Aeußeren in wenig veränderter Weise. Wie ein Säulengang die Mauern von außen umschließt, so im Innern. Jede Verzierung von Säule und Gesimse hat gleiche Bedeutung außen und innen und ihre Anwendung ist nirgend beschränkt. Dadurch, daß sich im Dach eine große viereckige Oeffnung befindet, wird der Eindruck des Innern gänzlich aufgehoben. Im Theater waren Veränderungen der Szene nicht wie bei uns vonnöthen, da es kaum der Einbildungskraft bedurfte, das Bühnengebäude bald als die Facade, bald als die Cellenwand eines Tempels anzusehn. Die Anlage der Pompejanischen Gebäude, bei denen man zuerst in einen Hofraum tritt, der zu dem täglichen Treiben der Hausbewohner bestimmt war, und zu dessen zwei Seiten eine Reihe von abgesonderten Zimmern, gleich engen, düstern Mönchszellen, sich erstreckte, lehrt uns, daß den Alten der Sinn für Innerlichkeit fehlte. Ihre Empfindungen hatten eine allgemeine Farbe, ihr Geist war objectiv, ihr Charakter öffentlich. Das Einzelne ging in dem Ganzen unter, wie in dem Leben, so in der Kunst. Die Namen der Künstler sind meist nur Bezeichnungen für Schulen. Für sträflich galt es, wenn der Erfinder in seinem Werk sein Andenken verewigen wollte. Ihm lag es ob, mit Entäußerung der angebornen und persönlichen Eigenthümlichkeit in demselben die geistige Anschauung des Volkes festzustellen. Von der Niobidengruppe war man schon im Alterthum zweifelhaft, ob sie dem Meißel des Praxiteles oder Scopas ihr Daseyn verdanke. Wie die Architektur, war, im Vergleich zu der neuern bildenden Kunst, auch die Sculptur eine entschieden äußerliche. Nur unter solchen Bedingungen waren durchgreifende Schönheitsgesetze oder das, was wir Styl nennen möglich, eine Einheit, die in dem Streben bestand, das gradlinige Architekturprinzip mit dem unstäten Wellenzug des Lebens in Uebereinstimmung zu setzen.

Die moderne Baukunst war vor dem 16. Jahrhundert äußerlich und innerlich. Thurm, Vorhalle, und Strebepfeiler steht widerstreitend dem Kirchenschiff, Chor und Gewölbpfeiler entgegen. Im griechischen Tempel bewundern wir das Ebenmaaß, die kunstvolle Verbindung der verschiedenen Bauglieder, die Simplicität in der Anordnung, im gothischen Münster umfängt uns ein unbestimmtes Gefühl heiliger Ehrfurcht, die uns über den Begriff des gemein Verständlichen erhebt. Es weht nicht wie dort

uns eine Poesie von außenher an, sondern eine unbewußte, in uns schlummernde Poesie wird geweckt. Eine unwillkührliche Verständigung zwischen dem Schöpfer des Kunstwerkes und zwischen uns erregt in uns eine liebevolle Theilnahme an seinem geheimsten Sinnen und Wirken. Der alte Künstler vertritt weniger sein Werk, als die Würde der Kunst; wir sehen ihn neben den Höchsten stehn nicht im Schurzfell, sondern im Purpur. Der durch erworbene Schätze übermüthige Zeuxis stolzirte in den Olympischen Spielen und zog durch den auf seinem Gewand gestickten, goldenen Namen die Aufmerksamkeit der Versammelten auf sich, der Rothgießer Vischer in Nürnberg empfing die Potentaten in seiner Gießhütte. Schorn's Salvator Rosa erscheint uns als Theaterheld, nur als Repräsentant der Künstler, während wir im Goldschmid von Schmitz, der unbelauscht in der Werkstatt schafft den Verfertiger des Bildes selbst zu begrüßen glauben. Die fromme Mühsamkeit, mit der der ehrenhafte Meister arbeitet, hat er unverkennbar auf jeder Monstranz verewigt und solches Werk gewinnt für uns an Werth durch die ihm aufgeprägte Eigenthümlichkeit.

Vom neuern Künstler sollen wir nicht Styl sondern Manier fordern, die auf einer Ausgleichung des Individuellen, des Inneren mit dem Aeußeren beruht. Unmittelbarkeit der Darstellung, die man der neuern Kunst hat zum Vorwurf machen wollen, wird demnach bei dem kleinsten Genregemälde nicht stattfinden. Was ist eine Landschaft, (an der die alten Künstler sich nicht erfreuen konnten) wenn nicht das innerste Naturleben, wie es dem Auge sich zu enthüllen scheint, uns entgegentritt? Aufgabe des Malers ist es, den geheimnißvollen Liebreiz, den er beim Anblick eines Gegenstandes empfindet, in wirksamer Conzentrazion in einer, dem Gleichgestimmten verständlichen, Sprache auszudrücken. Alles, was dem ruhigen Sinn gefällt, enthält seine Schönheit, wenn es auch bisweilen eine besondere, niemals verächtliche, Geistesrichtung bedingt. v. Bayer hat selbst den weißen Kalkwänden Anziehendes abzugewinnen gewußt und durch seine eigenthümlichen Architekturbilder einen Zauber verbreitet, den wir in den beiden kleinen Stücken der Ausstellung nur ahnen können. Unter den Künstlern erlassen wir nur dem Schauspieler Subjektivität. Sein Spiel wird in sofern subjektiv, als er ein richtiges Verhältniß zwischen seinen Naturgaben und den Forderungen der Rollen zu treffen wissen muß, um durch eine klug berechnete Abwägung und Eintheilung der zustehenden Mittel

den beabsichtigten Eindruck hervorzubringen. Die richtige Erfassung des Charakters ist künstlerisches Erforderniß, nicht künstlerische Leistung. Der Maler muß durchaus subjektiv seyn. Die Natur hält ihm keine Buchstaben-, sondern eine Hieroglyphenschrift vor, deren Entzifferung eigener Anschauung anheimgegeben ist. Das, was ihm als wahr erscheint, ist ihm das Erhabene und Heilige und, ohne es vom symbolischen Schleier zu entkleiden, strebt er es fühlend und denkend dieses oder vielmehr seine eigene Empfindung zur höchsten Verständlichkeit zu erheben. Die überzeugende Kraft seines Bekenntnisses muß anziehen, erbauen und hinreißen. Sein Gebild ist des Künstlers Innerstes.

In dem Beifall, dessen sich die neuern Schöpfungen zu erfreuen haben, ist ein nazionales Element nicht zu verkennen.

Die antiken Statuen in Rom hatten ehemals ein volksthümliches Interesse. Pasquino und Marforio scherzten über Angelegenheiten der Stadt und der Curie. In dem steinernen Geschlecht, um einen alten Ausdruck zu gebrauchen, sahen die Römer die Stammhalter ihres Ruhmes. Winckelmann trat auf und öffnete eine unermeßliche Kluft zwischen dem Antiken und Modernen. Vornean stellte er den, wohl mancherlei Einschränkungen erleidenden, Grundsatz, „daß sich keine Vorstellungen in ganzen Figuren, sowohl in Statuen, als auf erhabenen Werken, aus der wahren Geschichte finden und daß die alten Künstler nicht über die Grenzen der Mythologie gegangen sind.“ Aus den Helden einer thatenreichen Vorzeit wurden Fabelgestalten, aus Pyrrhus Mars, aus Papirius und seiner Mutter Orest und Electra. Die Ritterstatue vor dem Kapitol ward des Heiligenscheins beraubt und vom christlichen Kaiser Constantin zum Mark Aurel degradirt. Auch die Freude an Laokoon ward den Leuten verkümmert, da das Standbild nicht nach Virgils Schilderung gearbeitet war. Winckelmann würdigte die erhabene Castorstatue auf dem Quirinal keines Blickes, da die ihn mißtrauisch stimmende Tradizion, vielleicht mit Recht, sie zu einem Werke des Phidias gestempelt hatte. Mit Machtsprüchen verbannte er die Penaten aus Italien und erklärte das Heiligthum der Kunst als den Geweihten allein geöffnet. Bald machte sich jetzt der Glaube geltend, daß das Volk nicht nur keine Stimme habe, sondern daß alles geschmacklos und verächtlich sey, woran es Gefallen finde. Wehe den Künst-

lern, die um diese Zeit in Rom ihr Talent zu bilden strebten. Jedem nazionalen Interesse entfremdet, wurden sie auf die Nachahmung des Antiken gewiesen und gewarnt, der gemeinen Natur zu folgen. Die freie, schöpferische Kraft sah sich in Hemmketten gezwängt. Ein Glück war es, daß das Ansehn der Kirche auf die Beibehaltung der geheiligten Bildungen drang, daß merkwürdiger Weise in dem Lande, wo Claude Lorrain und Caspar Poussin poetische Landschaften erfanden, der als neapolitanische Hofmaler berühmte Hackert treu die Natur abschrieb.

Wenn der Avers dieser und früherer Zeiten die Erhebung des classischen Alterthums war, so zeigte der Revers die Herabwürdigung der mittelalterlichen Kunst. Das Band aller Nazionalität war somit gelöst und eine nüchterne Charakterlosigkeit trat an ihre Stelle. Dietrich in Dresden malte abwechselnd in der Manier eines Watteau, Adrian van Ostade und Salvator Rosa. Die Freude des Schaffens hörte bald ganz auf und ein undankbares Copiren und Portraitiren war alles künstlerische Streben.

Als eine nur eben gelittene Liebhaberei pflanzte sich still ein Zweig der deutschen Kunst fort, die Genremalerei. Der ausdauernde Fleiß der Deutschen, die Liebe zur Gründlichkeit, die Neigung zum häuslich Gemüthlichen, das Gefallen am Spaßigen ließ sie mit glücklichem Erfolg zu allen Zeiten Stillleben, Landschaften und Bauernszenen darstellen. Das Volk, das sich zu den abstrakten Schönheitsbegriffen nicht erheben konnte, fand an ihnen seine Lust. Die Fürsten, wenn sie auch nur solche Künstler, die die Akademien für ebenbürtig erklärten*), zu Hofmalern erhoben, unterstützten heimlich die Genremaler. Als Freunde vom Waidwerk, als kriegslustige Herren liebten sie in ihren Cabinetten Jagd- und Schlachtenstücke.

*) Die Genremalerei fand in den Akademien keine Gnade, die Landschaftsmalerei kaum Duldung. Als der Landschaftsmaler Henri Mauperché starb, so ward beschlossen, daß künftig kein Landschaftsmaler Mitglied der k. französischen Akademie der Künste seyn solle. Dennoch fand sich Joseph Vernet bewogen, die Historien- mit der Landschaftsmalerei zu vertauschen und seine Darstellungen der französischen Seehäfen haben sich bis zu unseren Tagen in ihrem Werth behauptet, während die classischen Werke seiner Zeitgenossen fast vergessen sind. Im Kunstblatt 1836 S. 14, wo von Landschaften die Rede ist, liest man, daß die Akademie in München „in ihrem Kreis auf keine Weise für diesen Kunstzweig Sorge trägt."

An den wieder zu Ehren gebrachten romantischen Alterthümern rankte sich gleichsam die neue Kunst empor, die ihre Wurzeln im heimischen Boden verbreitend Selbstständigkeit gewann und immer freudiger sich erhebt zum Ruhm unseres Jahrhunderts *). Durch eine Verachtung aller gewohnten Formen, durch ein Verläugnen einer ehrenwerthen vaterländischen Vorzeit konnte kein antik klassisches Zeitalter eröffnet, durch ein wundergläubiges Hingeben und ein mystisches Anschauen nicht der Zauber des Mittelalters wieder gewonnen, wohl aber durch die Erweckung der Liebe zu dem gleichgültig beachteten, heimathlichen Alterthum die Entwicklung einer neuen, heimathlichen Kunst verbreitet werden. Das erhebende Bewußtseyn des Errungenen nach den Freiheitskriegen schlang zwischen dem Volk, das sich fühlte, und dem Andenken der Altvordern ein inniges Band. Eine Entfremdung von dem von auswärts Uebertragenen zeigte sich deutlich. Auf die Erhaltung, namentlich der gothischen Denkmäler, war der Blick gerichtet. Ihre Bedeutung ward erkannt und selbst von Gebildeten empfunden. Durch Forschungen über sie wurde die verachtete Genremalerei auf die Spur rühmlicher Verwandtschaft geführt. Sie gewann gleich einem, alle Zeit durchdringenden, Volksliede Ansehn und aus ihr ersproß in reicher Jugendfülle, groß gepflegt durch die Verehrung für das heimisch Alte, eine neue Kunst. Mit

*) Des Landschaftsmalers v. Olivier Autobiographie, in „v. Schaden's Artistisches München 1835" enthält folgende Stelle: „Es war das letzte Dezennium des verflossenen Jahrhunderts und das erste des unsrigen, für die Wendung, die es später mit den bildenden Künsten unter den Deutschen nehmen sollte, von besonderer Vorbedeutung und Wichtigkeit. Die Weimarschen Kunstfreunde, Göthe an ihrer Spitze, hatten kurz zuvor die Höhe ihrer Wirksamkeit erreicht. Wurde von ihnen hiebei der Maaßstab antiker Kunst auch etwas zu einseitig gehandhabt, so bleibt es doch ihr großes Verdienst zu einem werkthätigen Gebrauch der in die Zeit selber gelegten Kräfte aufgefordert zu haben. Andererseits hatten gleichzeitige, damit verwandte Bestrebungen, welche zunächst in den beiden Schlegel, in Novalis, (Wackenroder), L. Tieck u. s. w. ihre Vertreter fanden, den Sinn der Zeitgenossen auch für die Kunst des Mittelalters, vornehmlich für die Werke älterer italienischer und deutscher Meister geweckt; und Dresden, wo jene Stimmführer der Zeit nicht selten persönlich sich einfanden, kann gewissermaaßen als der Herd betrachtet werden, wo das Feuer dieser neuen Kunstbegeisterung zuerst angefacht wurde und reichliche Nahrung fand."

Anfangs schüchternen Flügelschlägen sich über das Fremde erhebend, mogte Rom in seinen heidnischen oder altchristlichen Darstellungen es dem deutschen Geiste aufgedrungen haben, fand sie im J. 1828 vielseitige Anerkennung. Es war dasselbe Jahr, in dem Dürer's dreihundertjähriger Todestag überall in dankbarem Andenken gefeiert wurde, dessen Name, außer dem Umkreise seiner Vaterstadt, lange nur bei den Kupferstichsammlern guten Klang hatte. Auch die Akademien brachten ihm, als Lehrer der menschlichen Proporzionen, einen öffentlichen Zoll der Huldigung dar; aber die junge Künstlerwelt war es, die es als wohlthuende Wahrheit erkannte, daß nur Nazionalität die Kunst in ihre früheren Rechte einsetzen könne, sie empfand es lebhaft, was dem deutschen Apelles in einem Festliede nachgerühmt wurde:

Dürer hat lernend die Welschen gesehn,
Aber das Teutsche blieb fest in ihm stehn. *)

Nicht übergangen darf werden, wie deutsche Dichter und deutsche Geschichtschreiber den Umschwung der Dinge befördert haben. Obenan stehen die Namen Uhland, J. v. Raumer und Hormayr.

Schlacht- und Seestücke.

Eine Unmittelbarkeit der Darstellung, ein portraitmäßiges Wiedergeben der Wahrheit kann bei keinen Gemälden weniger gefordert werden, als denen, die uns Kämpfe vor das Auge führen. Gemeinhin können wir die Seestücke zu ihnen zählen, ohne daß eben auf ihnen der Untergang eines Kriegsschiffes bei mörderischem Angriff, wie auf Le Poittevin's Meisterwerke auf der letzten Berliner Ausstellung, abgebildet ist. Mag immerhin der Künstler eingeweiht seyn in das Wesen des Kriegs und der Seefahrt, so ist die Abschilderung nur als eine Dichtung anzusehen. Seine Phantasie, von einzelnen Eindrücken der Wirklichkeit angeregt und befruchtet, muß ringen, in dem Beschauer den Eindruck der Wahrheit

*) So sang Brunnow am Dürers-Feste in Dresden, bei dem auch Theobald v. Oer, (jetzt in Düsseldorf) der Maler des Hans Sachs, eine Strophe seines Gedichtes mit den Worten begann: „Erstanden ist die deutsche Kunst!“

hervorzubringen. Wenn der Schlachtenmaler Rugendas, als Zeuge der Schrecknisse einer Belagerung, die ihn selbst um sein Eigenthum brachte, dieselbe auf mehreren Blättern radirte, wenn der Seemaler Joseph Vernet, bei einem Sturm auf der See sich an den Mastkorb binden ließ und, während die Matrosen vor Todesfurcht jammerten, in freudiges Entzücken ausbrach über das furchtbare Naturschauspiel und es sich einzuprägen strebte, so haben wir in ihren Bildern doch nur Erfindungen zu sehn, auf die die Erfahrung als mächtig begeisternde Kraft einwirkte. Abgesehn davon, daß die innere Aufregung keine ruhige Auffassung gestattet, schließt auch das jählings Augenblickliche der Erscheinungen die Fertigung sogenannter Studien aus. Und eben dieses auf die Leinwand zu bringen, ist die kühne Aufgabe, die sich der See- und Schlachtenmaler stellt. Das, was sein Auge sah, muß aus seinem Geiste wiedergeboren, das Vielfache zur Einheit verschmelzt, das Einzelne zum Begriff des Umfassenden, zur Allgemeinheit erhoben werden.

Die Schlachtengemälde stellen entweder eine Gruppe dar, die repräsentirend den Wendepunkt des Krieges vergegenwärtigt oder verschiedene Gruppen in contrastirender Wirkung, die uns mitten in das Getümmel des Kampfes einführen. Hier wie dort dienen gemeinhin die Figuren, die den Hintergrund bevölkern, nur zu besserer Bezeichnung der Szene, wie die Staffage, durch die der Landschafter den Vorgrund zu beleben pflegt. Im ersten Fall muß der Augenblick der Entscheidung uns nicht fern dünken und ein bestimmtes Interesse uns für bestimmte Personen erfüllen, im zweiten Fall wird eben das Zweifelhafte unsere Betrachtung angenehm beschäftigen. Wenigstens muß sich der Maler, wie wir dies auf alten Schlachtstücken wahrnehmen, sich durchaus partheilos zeigen, denn die Theilnahme am Sieger hört auf, wenn der Feind uns verächtlich erscheint. Da Gemälde der Art indeß oft als Erinnerungstafeln ruhmvoller Vorgänge bestellt wurden, so sah sich der Maler genöthigt, dem Nazionalgefühl eine überwiegende Macht einzuräumen *) und durch Hervorhe-

*) Bei der Annahme, daß der Künstler sich mit dem Besteller in seinem Werk ein Denkmal stifte, nehmen es die republikanisch gesinnten Franzosen dem Horace Vernet sehr übel, daß derselbe gegenwärtig in Petersburg die Eroberung Warschaus malt, denn anders dachten seine älteren Landsleute. Callot sollte für Ludwig XIII. die

dung von Bildnißfiguren die Aufmerksamkeit vom Ganzen abzulenken. Durch das Gewicht der Geschichte sah sich der Flug der Dichtung gehemmt.

Simon Meister, aus Coblenz gebürtig, hat sich in Cöln niedergelassen, wo sein Talent außer in Schlachtgemälden sich bei der letzten Karnevalsfeier in der phantastischen Dekorirung des Festsaales im Hause Bürzenich vortheilhaft bethätigte. Er gehört zu den talentvollsten Schülern des Horace Vernet. Er unterscheidet sich von ihm dadurch, daß er die Gegenstände seiner Bilder nicht aus der Gegenwart oder dem gewöhnlichen Vorstellungskreise wählt *). In Berlin sah man von ihm im Jahr 1830 den Tod des Kaisers Adolph, 1832 den Churfürsten Albrecht im Kampf gegen die Nürnberger eine Fahne erobernd und 1836 vier berittene Beduinen, die von einem Löwen angefallen werden, in Lebensgröße.

Simon Meister's Bild stellt Joachim II. dar, der, nachdem er als Churprinz die Stelle eines Reichsfeldherrn so wohl wahrgenommen, daß Karl V. als dankbare Anerkennung eines glänzenden Sieges über die Türken ihn zum Ritter schlug, sich später in Ungarn im J. 1544 gegen die Uebermacht desselben Feindes nicht zu behaupten vermogte. Wir sehen den Kurfürsten dem wüthigen Angriff dreier Türken bloßgestellt, da sein Roß gestürzt, der Helm von seinem Haupt gefallen ist und sein Schwert, das er gegen die Erde hält, ihm nur als Stütze nicht als Wehr dienen kann. Durch ein muthiges Davortreten und durch das mächtig geschwungene Schwert sucht sein Kriegsknecht ihn zu schützen. Seine Anstrengung erscheint, so viel das Bild uns lehrt, kaum genügend, da die drei heftig andringenden Turbanträger, des Widerstandes spottend, ihr Auge und ihre Waffen auf den Heerführer gerichtet haben. Dieses um so weniger, als sie nicht allein durch ihre Tracht als imposanter vertreten, sondern auch ungebührlich hoch gestellt und dagegen die beiden Hauptfiguren außer Verhältniß klein gezeichnet sind.

Eroberung von Nancy zeichnen, allein jener lehnte es als Lothringer ab mit der Aeußerung, daß er sich lieber die Hand abhauen, als der Ehre seines Vaterlandes zu nahe treten würde. Der Herzog von Wellington besuchte David in Brüssel und wollte sich von ihm malen lassen, erhielt aber den Bescheid, daß er keinen Engländer male.

*) Seine ersten Werke, die 1828 auf der Ausstellung in Berlin erschienen und auf denen Reiter stets die Hauptgruppen bilden, enthalten noch Bildnisse, russisches und preußisches Militair unserer Zeit.

Das Wehmuthsvolle in dem Anblick des unglücklichen Helden mußte in der Schreck einflößenden Kraft des Vertheidigers einen beruhigenden Gegensatz finden. Im Hintergrunde hält das Herbeieilen seiner bewaffneten Mannen dem der Türken auf der andern Seite nur das Gleichgewicht. Es ist eine Gruppe, die als das nahe Ende des Krieges uns seinen Verlauf und seine Entscheidung vergegenwärtigen sollte. Leonardo da Vinci's bekanntes Reitergefecht, das in dem auf einen Gegenstand sich beziehenden Streben, im glühenden Heroismus der Streiter und Rosse verwandtes zeigt, läßt uns gerade, da der Kampf am heftigsten entbrennt, deutlich das Schicksal der Betheiligten erkennen.

Der Mangel des Befriedigenden schließt indeß das Lob des schön Gedachten nicht aus. Der Churfürst in blau stählerner Rüstung steht auf dem gesunkenen weißen Rosse. Den rechten Fuß hat er vom Bügel befreit und das Schwert auf den Boden stemmend ist er im Begriff, sich hinüber zu schwingen und den Kampf stehend fortzusetzen, indem sein Auge auf dem grün gekleideten Muselmann haftet, der die Streitart gegen ihn erhebt. Der Reitknecht, den erlegnen Herren sehend, hat abgesessen, um ihn aufzurichten und das eigne Pferd ihm zu übergeben, allein die streitgierigen Feinde zwingen ihn vereint zur Gegenwehr und in eiserner Rüstung mit dem Schilde gegen den Führer der Streitart sich den Rücken sichernd, richtet er seines Schwertes Wetterstral gegen den buntfarbigen Türken, der seitwärts versprengend mit dem Schwert des Churfürsten Haupt zu spalten droht. Ein dritter Ungläubiger glaubt den höchsten Triumph als gewiß und eilt mitten herzu mit lautem Siegesgeschrei. Die bedachtige Ruhe des Churfürsten steht dem Ingrimm der Feinde, als weise Selbstbeherrschung der ungestümen Barbarei, entgegen. Die Charakteristik der Pferde ist nicht weniger treffend. Das Roß des Churfürsten, wahrscheinlich verwundet, hat ein rührendes Ansehn, denn mit seinem Fall scheint sein Stolz gebrochen zu sein. Der Gelbe des Reitknechts, obgleich von keinem Zügel gehalten, verläßt so wenig seinen Herrn, als dieser den Fürsten, und zum Gedränge hinstrebend schnaubt er die feindlichen Thiere an. Unter diesen nimmt sich am schönsten der Grauschimmel aus, dessen Feuer eben so von Jugend, als edler Art zeugt. Auf dem erwähnten Bilde mit den Beduinen war derselbe, nicht zu gemeiner Zierde, angebracht.

Schelver aus München zeigt uns in seiner genialen Composizion ein Schlachtengetümmel, die Besiegung und den theilweis ordnungslosen Rückzug der Franzosen *). Im Hintergrunde brennt eine Stadt, eine Kanone wird hinweggeschleppt, ein Offizier denkt schon zurückblickend nur an die eigne Rettung, die ferne Heerstraße zeigt uns Napoleon an der Spitze des Generalstabes in wilder Flucht. Stand halten allein die polnischen Ublanen und durch eine Alles, bis auf die Ehre, stolz resignirende Kälte nöthigen sie dem siegestrunknen Muth des Feindes Staunen ab und beschränken seine Ueberhebung und Zuversicht. Eine Gruppe von vier Figuren, sie ist der eigentliche Gegenstand unserer Aufmerksamkeit, lehrt uns wenigstens, daß der Fall des Helden dem Sieger ein schmerzvolles Andenken bereiten wird. Das Pferd des einen Ublanen liegt auf dem Kampfplatz hingestreckt. Der bedachtvolle Reiter vergaß nicht den Mantelsack und vor allem nicht die Pistole vom Sattel zu lösen. Den Kopf nur mit dem Tuch umgeben, daß seine Wunde bedeckt, steht er furchtlos da, den Feind mit der Pistole erwartend. Seine Ruhe theilt sein Camerad zu Pferde, der, nachdem der Lanzenstich abparirt ist, das Pferd gewaltsam zurückzieht, um zielend einen neuen Stoß zu versuchen. Pfeilschnell über das gefallene Thier setzt ein bayerischer Chevaurlegers-Offizier auf schönem Schimmel. Ihm gelang es mit dem Säbel die Lanze unschädlich zu machen, um der Pistole des anderen Gegners, wie es scheint, als Opfer zu fallen. Seinen Rächer haben wir in dem Reiter hinter ihm, der mit gleicher Wuth vordringt, zu sehn.

Wenn auf Meister's Bilde das Verschiedenartige der Trachten dem Auge sich als angenehm empfiehlt, so ist das Streben Schelver's, durch die Wahl hervorstechender Uniformen eine ähnliche Wirkung hervorzubringen, nicht als gelungen zu bezeichnen. Die spielend bunten Farben des Vorgrundes wollen nicht dem Ernst der Handlung entsprechen.

Ein drittes Schlachtenbild von Dietrich Monten**) stellt den Angriff bayerischer Dragoner auf bewaff-

*) Das Bild befand sich auf der Ausstellung in München 1836. Im Kunstblatt 1836. S. 23. wird von „Ungeschicklichkeiten" der Ublanen geredet.

**) Aus seiner Lebensbeschreibung in „Schaden" möge folgendes hier eine Stelle finden. Er wurde 1799 in Düsseldorf geboren. Die häufigen Erscheinungen französischer Truppen und das militärische Trei-

nete Landleute in Tyrol dar. Dasselbe stellt nicht eine, sondern viele Gruppen dar, die auf kunstverständige Weise zu einem Ganzen verbunden sind. Durch einseitige Hervorhebung des Karikaturmäßigen hat er den Sieg der disciplinirten Streitmacht im Werke selbst herabgesetzt. Die Bauern haben sich hinter einer Kirchhofsmauer verschanzt, aus deren Bresche sie, bewaffnet mit Aexten und Schießgewehren, Ausfälle auf die Herstellung der Ordnung wagen. Mit ungleichen Waffen, denn wenn auch die kurze Gestalt des Heerführers mit grünem Hut das Gefecht, das die Szene bald in Pulverdampf hüllt, scheinbar unbesorgt leitet, wenn der eine Bauer mit der Axt auch dem Reiter, dessen Pferd er am Zügel ergriffen, herzhaft entgegensieht, so sehen wir sonst nur bedenkliche Zeichen des Erfolgs, hier vorn einen entwaffneten ein Bursche und flieht dem Soldaten, der das Seitengewehr auf ihn richtet, ihm das Leben zu schenken und in seine Bitten stimmt die Braut oder Schwester ein, in der Ferne scheint ein Bauer auf teigische Weise sterbend zu bereuen, was er that, und ein anderer daneben in noch komischerer Gebärdung, der den Fuß über den Zaun hob, um den Scenen helfend beizuspringen, flieht bei dem Anblick der unerwarteten Wendung des Tages.

Wenn bei den Schlachten, die durch eine Gruppe repräsentirt werden, das Sichtbare der Entscheidung als Erforderniß erscheint, so hätte man hier, in einer figuren-

---

ben in seinem, zu jener Zeit Frankreich einverleibten Vaterlande, gaben seine Liebhaberei eine entschiedene Richtung für das Militärische und die Wände des Wohnzimmers waren später mit allerlei kindischen Versuchen aus dieser Sphäre beklebt. Da seine älteren Brüder sämmtlich dem Soldatenstande sich widmeten, so wurde er den Wissenschaften bestimmt. Im Gymnasium bei dem Lesen des Homers entstanden auf den weißen Blättern, mit welchen die Schulausgabe dieses Dichters durchschossen war, statt der philologischen Bemerkungen des Lehrers, allerlei dem Text entsprechende Schlachtscenen, jedoch immer im heutigen militärischen Kostüm. Er beschloß, da er die Schule verlassen, sich der Kunst zu widmen. Nachdem er zwei Jahre die Akademie in Düsseldorf frequentirt hatte, begab er sich nach München, wo er namentlich in Peter Heß ein nie geahntes Vorbild fand. Er machte mehrere Reisen, um sich im Fach der Pferdemalerei zu üben. In Italien malte er italienische Volksscenen. Im Corridor des Bazars in München sieht man von ihm drei Vorstellungen in Fresco. Ein Schlachtgemälde von ihm, das er für den König von Bayern ausführte, ist 11 F. lang und 7 F. hoch.

reichen Szene mitten im Gefecht, eine gleiche Vertheilung der Kräfte bei den Angreifenden und Angegriffenen gewünscht. Der Gegenstand, wie er hier sich uns darstellt, mag er immerhin wahr und charakteristisch im Ganzen wie im Detail aufgefaßt seyn, kann im Beschauer keine Theilnahme erregen. Das unbarmherzige Einhauen der Dragoner auf die ungeschickten Gegner „nicht eine Schlacht, ein Schlachten war's zu nennen."

Drei Seestücke von beinahe gleicher Größe enthält die Ausstellung. Alle zeigen die See in brausender Erregung, aber in einer Verschiedenheit, die kaum durch die Verschiedenheit des Ortes und des Windes als gerechtfertigt erscheint. Die Einheit giebt jeder Darstellung das Gepräge der Wahrheit, so daß wir nicht allein gläubige Bewunderer sind, sondern jeder, der nur einmal das furchtbare Element betrachtete, bei Entdeckung dieser oder jener Einzelheit auf den Bildern, Zeuge ähnlicher Erscheinungen gewesen zu seyn glaubte.

Das von R. H. Harderff 1836 gefertigte Werk stellt die Nordsee dar. In der Ferne sehen wir Cuxhaven und eine, auf der Seite liegende, Brigg dem Verderben preisgegeben. Die Mannschaft befindet sich auf einem Boot, das zu einem Fahrzeug mit lose flatterndem Segel hinstrebt. Matrosen strecken Ruderstangen entgegen, um das Heranziehen möglich zu machen. Hier, wo Sicherheit seyn sollte, schreckt gleichfalls Gefahr und eine den Umsturz drohende Woge steigt an ihm empor, es mit einem Regenschwall überschüttend. Vortrefflich ist die Abtönung der Farben von Berg und Thal auf dem heftig wallenden Flutenall und insonderheit die Durchsichtigkeit der grünen Wellengipfel.

Das Bild von Heinrich Gätke*) zeigt uns mächtige, langsam anstrebende Wogen, von denen jede in grünglässerner Farbe sich zum Himmel emporwölbt, indeß ihr weißer Kamm schon die Neigung zum Fall verräth. Hie und da ziehende Schaumstreifen sind die unscheinbaren Spuren des Großthuns. Im Gegensatz drücken die allen Andrang trotzenden Steine des Ufers Unerschütterlichkeit aus. Nicht einmal ihre scharfen Kanten vermochte die rastlos arbeitende Flut abzuschleifen. Wie die ungeheuern Riesern eines Ungerthums drohen sie alles zu zer-

*) Im Berliner Ausstellungskatalog von 1837 kommt sein Name zuerst vor. Seine Arbeit war eine Copie nach Wagenbauer.

malmen, was ihnen nahe kömmt. Reihe eines geschleuderten Schiffes, sind zwischen den Steinen Leute beschäftigt, an das Land zu bringen. Möwen, des Sturmes Verkündigerinnen, streifen über die Wogen hin und der dunkelnde Himmel wird bald ihrer Durchsichtigkeit entgegensehen.

Achenbach*), aus Cassel gebürtig, der Düsseldorfer Seemaler, begab sich eigends, um die See zu studiren, nach Holland und ließ sich im schwankenden Boote sich längs dem Strande rudern. Eine Frucht seines vielen Aufenthalts ist der Seesturm. Der dunkle Gewitterhimmel hat dem Meere ein bleifarbenes Ansehn gegeben. Der vielfach unterbrochene Wellenzug ist durch die nahe, in Betracht des Schiffes im Vorgrunde wohl zu nahe, Küste zu erklären. Im Schiff sind die Matrosen beschäftigt, den niedergelegten Mast wieder emporzurichten, nachdem die braunrothen Segel herabgelassen sind. Außerordentlich wahr ist die Bewegtheit des daran befindlichen Bootes, das auf den Wellenspitzen schwebt und dessen Sitze bei der von Zeit zu Zeit überplätschernden Flut von einem hinschwindenden Spiegelschein glänzen. Während an der einen Seite der Regen vorüberdräut, ist die Küste mit den Dünenbergen grell erleuchtet, wo Leute in der Schaluppe watend die kleinen Fische zu fangen scheinen, die als Köder für die größeren dienen sollen.

Zwei kleine werthvolle Seestücke besitzen wir von zwei Holländern**). Das von C. L. W. Dreib-

*) In der Ausstellung in Berlin 1832 lieferte er zuerst eine Kirche im Schnee. In „Scotti's Kunstchronik in Düsseldorf 1835" werden zwischen 1833—1835 vierzehn Bilder von ihm namhaft gemacht. Das erste Seestück malte er 1834.

**) In den von J. H. Detmold herausgegebenen Hammerschen Kunstblättern 1836 liest man in Bezug auf die Kunst der Niederländer folgendes: „der Sohn eines großen Vaters hat immer einen schweren Stand in der menschlichen Gesellschaft, da diese unbewußt dieselben Anforderungen an ihn zu machen pflegt, deren Genugleistung von Seiten des berühmten Vaters sie gewohnt worden ist. Werden solche unbefugte Erwartungen dann getäuscht, so heißt es: ein großer Vater hat immer einen unbedeutenden Sohn! — Dieser mag übrigens im Verhältniß zu den andern ordinairen Menschen so ausgezeichnet sein, als er will. Gerade so geht es uns mit den Niederlanden hinsichtlich der Malerei. Da keine Rubens, Rembrands, Ruisdaels sich kund geben, so nimmt die Welt keine Notiz davon." Als Berichtigung stehe hier eine Correspondenznachricht, die im Artistischen Notizenblatt 1836 S. 46. enthalten war: „Das

holz zeichnet sich durch das wechselnde Farbenspiel des Himmels sehr vortheilhaft aus, das andere von F. D. v. d. Blyck durch den Hintergrund, der eine Stadt zeigt, deren vordere Häuser im Schatten stehn, während die Reihe der hinteren in heller Beleuchtung hervortritt.

Das Seestück vom Prof. Dahl in Dresden, das eine Verkleinerung eines Bildes auf der Berliner Ausstellung 1834 ist und den ähnlichen Gegenstand, als das von Hardorff behandelt, zeigt eine kalte Meisterschaft statt ergreifender Wahrheit.

Claßen in Düsseldorf*). Die ersten Christen.

Wer sind die ersten Christen? Die, welche nach der Himmelfahrt Christi am Pfingstfest durch die Gemeinschaft des heiligen Geistes sich als Kinder Gottes und darum als Brüder erkannten und anerkannten? Oder sind es die, welche in den Verfolgungen durch die Römischen Kaiser u. s. w. als Märtyrer starben? Oder die, welche in der Thebaischen Wüste als Einsiedler lebten? Oder die Gemeinden, die zu Rom u. s. f. in den Katakomben bei Fackelschein ihren Gottesdienst begingen? Genug der Fragen, um zu zeigen, daß der Begriff der ersten Christen

---

Publikum der Kunstliebhaber in Holland, erzählt ein Reisender mit G. unterzeichnet, ist zahlreich. Ich habe bei Schustern und Schneidern ganz hübsche Gemäldesammlungen gefunden. Und was bezahlen die Reichen für gute Bilder? 2 — 3000 Fl. ist für ein Bild der Maler Schotel, Schelfhout, Kockock u. s. w. ein ganz gewöhnlicher Preis. Der große Marinemaler Schotel, der noch sehr jung zu malen begann, hat sich ein Vermögen von 500,000 Fl. erworben. Schotel versichert, noch kein Bild ganz nach Wunsch ausgeführt zu haben. Die Nachahmer der altitalienischen Schule sind den Holländern unbegreiflich. Diese glauben, daß sie die Form mit der Sache verwechseln. Von ihren originellen Künstlern ist allein Kruseman in Rom gewesen, der dort auch sein früheres Colorit bewahrte, so daß die Königl. Akademie in Amsterdam den Beschluß gefaßt hat, fernerhin keine Pensionairs mehr nach Rom zu schicken."

*) Nach Scotti malte Lorenz Claßen, aus Düsseldorf gebürtig: „Bildniß eines Knaben 1833; die ersten Christen. Farbskizze. 1835."

D. Red.

ein relativer iſt. Der Maler des vorliegenden Bildes hat ſich an keinen der angedeuteten hiſtoriſchen Momente gehalten, ſondern eine ganz ideale Gruppe herausgeſtellt, deren kryptiſche Exiſtenz nur durch den Aufenthalt in einer Höhle bezeichnet wird, welche nach hinten die Ausſicht ins Freie bietet. Greiſe, ältere und jüngere Männer und einige Weiber ſind verſammelt. Auf einem Vorſprung des Felſens ſitzt ein alter Mann und lieſt pathetiſch aus einem Buch vor. Zu ſeiner Linken ſchielt eine Frau, die auch ein Buch auf dem Schooß hat, zur Rechten ein Mann in die Schrift, als käme es nicht blos auf das Hören des Wortes, ſondern auch auf das Sehen des Buchſtabens an. Links im Vorgrunde treffen wir noch ein Weib mit ſchmerzlich bewegten Zügen, ebenfalls mit einem Buch in der Hand. Rechts auf einem Felſenblock hat ein weißbärtiger Greis ein dickes Buch aufgeſchlagen liegen (es iſt, näher beſehen, eine Deutſche Bibel), worin er, wie es ſcheint, mit noch einem Graubart ſich vertieft hatte, jetzt aber den Kopf umwendet, um nach dem zu hören, was der Greis mit der Kappe den übrigen vorlieſt. Zwiſchen dieſen beiden Gruppen ſitzt ein Weib mit grünem Gewand in der Mitte, welche als ſymmetriſchen Parallelismus an der Felſenwand einen Jüngling hat, der mit einem Stabe daſteht und in den Typus der Johanneiſchen Weichheit hineinſpielt. Nach dem Ausgang der Höhle zu erblickt man ein ſchwankes Kreuzchen und einen Abendmahlskelch.

Anachronismen ſind dem Künſtler erlaubt und nur der Pedantismus ſtößt ſich daran. Aber hier iſt doch wohl des Guten zu viel geſchehen. Die erſten Chriſten hatten noch kein neues Teſtament, höchſtens das alte. Für die künſtleriſche Darſtellung ſind beides nur Bücher. Kann man aus dem Beſitz einer Bibel ſchließen, daß Jemand ein Chriſt ſei? Wie übereilt! Hier aber ſind die Bücher ſo ſehr die Hauptſache und ſo im Ueberfluß, als hätte das Chriſtenthum Druckereien und Bibelverbreitungsgeſellſchaften ſogleich mitgebracht.

Das große Bild iſt ſichtbar mit viel Liebe und Fleiß gemalt, aber der Faciſmus, der mit dem Leſen verkümmert iſt, hat die lebendige Einmüthigkeit, welche doch für die erſten Chriſten das recht Charakteriſtiſche geweſen wäre, aufgehoben. Man glaubt bei den gerunzelten Stirnen, den verſtörten Mienen, der düſtern Niedergeſchlagenheit, Menſchen vor ſich zu ſehen, die ein ängſtliches Räthſel zu löſen haben. Es iſt dem Künſtler nicht gelungt, das

Einzelne zu jenem harmonischen Eindruck zusammenzufassen, den wir den Silberblick eines Gemäldes nennen möchten.

K. K.

Klosterleben.

1. D. Quaglio in München. Das Frauenkloster in Salzburg.

Quaglio hat sich für seine mittelalterlichen Architekturen ein eigenthümliches Colorit angewöhnt; eine bleichgraue Farbe charakterisirt ihn sogleich. Für Compositionen, welche verfallende Gebäude, verwitterndes Gestein, weißen Sandstein, schmutzige Kalkwände enthalten, ist dieselbe höchst angemessen. Zuweilen möchte man an der Wahrheit zweifeln. Aber auch dann noch würde Quaglio durch seine architektonische Genauigkeit, durch die sorgfältige Wahl des Standpunktes, den er für seine Ansichten nimmt, insbesondere aber durch die Vollendung, mit welcher er den Geist der altdeutschen Baukunst zurückzubeschwören vermag, das höchste Interesse für sich erregen. Es klingt Manchem vielleicht pretiös, wenn wir von dem Geist der Baukunst reden. Aber es ist so. Die Architektur ist eben sowohl, als jede andere Kunst, ein Product der höchsten Anstrengung des Geistes, eine Offenbarung seines innersten Wesens. Den äußeren Umriß eines Gebäudes kann uns auch ein gewöhnlicher Zeichner geben. Aber, so zu sagen, zwischen den Zeilen zu lesen, und die Mauern, Säulen, Bedachungen, Verzierungen, Thore u. s. f. in ihrer inneren Einheit zu erfassen, das ist das Werk des Genies. Und diese Genialität muß man Quaglio zusprechen. Er hat sich tief in das Mittelalter eingelebt; er hat sich in dessen Architekturen eingewohnt und copirt sie daher nicht blos von Außen, sondern schafft sie nach von Innen. Ihm ist alles daran verständlich geworden; er kennt das Bedürfniß der Zeit, welche hier kurz und stämmig, dort schlank und schmächtig; hier zusammengedrängt und verwickelt, dort weitläufig und in reichlicher Entfaltung bauete. Das Frauenkloster in Salzburg mit den bunt gemalten Galerien, mit der Herbheit der schlichten Formen, mit dem anmuthigen Gärtchen, dessen Grün gegen das fahle Mauerwerk so reizend absticht, ist wieder eine treffliche Leistung des berühmten Malers. Die Abgeschiedenheit eines solchen Aufenthaltes, die Selbstbefriedigung, die er in sich birgt, die Unwandelbarkeit der

Sitte und Denkweise, wodurch dieselbe bedingt wird, dies alles fesselt uns, so, daß man den leisen Wind zu vernehmen glaubt, der mit den Blumen und Blättern der Bäume spielt. Auch eine gute Staffage fehlt nicht. Eine kleine Kostgängerin, ein Kreis von Nonnen, die am Fuß des Aufganges zur Galerie sich mit einander unterhalten, u. s. f. Nur die Blumen und Blumen der Pflanzen und nur die Menschen wechseln in diesen Räumen; das Kloster aber, dies Gebäude der Ewigkeit, wenn sie ihre Verpuppungen durchmachen, stirbt nicht. Das ist die Physiognomie, welche Quaglio dem unbeweglichen Stein abgelauscht hat.

2. Eduard Ratti in Berlin. Ein Novize.

Wer sich recht lebendig in das Wesen des ächten Mönchthums versetzen will, der trete vor dies meisterhafte Bild! Wenn der Mönch mit seinen Gelübden es sich bequem macht, wie Scheffel in einem trefflichen kleinen Bilde dargestellt hat, wo die Andacht gegen das Tabakschnupfen, Rauchen, Biertrinken und Kegeln nur als ein nothdürftiges opus operatum auftommt, so wird er zur komischen Karrikatur. Wenn er es aber heilig hat mit seinem Stande, welch' ein Kampf! Hier sehen wir ein Antlitz, das die Spuren eines solchen Ringens mit Gott und Teufel um das Heil der eigenen Seele oder vielmehr nicht blos die Spuren, sondern den Akt des Kampfes selbst darstellt. Auf dem Tischchen liegt das Brevier aufgeschlagen; die Knoten des Rosenkranzes sind um die Linke, an welche der Kopf lehnt, geschlungen und hängen nachlässig herab. Der von der Strenge der Disciplin, von der Magerkeit der Kost und den Nachtwachen blasse Kopf streckt sich unter der Kapuze hervor, als schaue er nach etwas? Das Auge ist verweint; gewiß nicht von wohlfeilen Thränen, sondern von solchen, welche die innerste Zerknirschung des Herzens auspreßt. Dieser ueberhafte Blick, was mag er doch vor sich haben? Wahrscheinlich nicht einen Gegenstand, der mit dem Inhalt des Breviers im unmittelbarsten Zusammenhang steht. Und hierin scheint uns das Auszeichnete dieser Composition zu liegen. Die edlen Züge ermangeln nicht einer Schattirung, welche eine ehemals innige Befreundung mit der Weltlichkeit markirt. Diese jetzt gewöhnlich dem Kruzifix zugewandten Augen haben sich wohl sonst in den Blicken einer Geliebten mit entzückter Trunkenheit gespiegelt; dieser Mund hat wohl nicht blos durch sophistische Decla-

mationen geglänzt, sondern auch den Kuß auf sammtne Lippen gedrückt; dies: seine Hand endlich hat wohl einst diplomatisch kluge Briefe geschrieben. Aber jetzt, in der engen Zelle, soll nur der Glaube, nur das Ewige, nur Gott selbst das Recht der Gegenwart haben. Und doch drängen sich noch so süße, so stolze Erinnerungen hervor und verzucken mit sanftem, nun strafbarem Lächeln im Nachgefühl des einstigen Genusses. Die Augen werden von wonnigen Gestalten — diabolischen Versuchungen — umgaukelt. Dies Echo der früheren weltlichen Existenz ist vom Maler mit der höchsten Zartheit über das Gesicht ausgebreitet worden. In jedem Muskel ist die Anspannung sichtbar, über die weltliche Vergangenheit hinauszukommen, sich in die Mysterien des Klosterlebens zu vertiefen — und doch überwältigt den Novizen ein Moment der Versunkenheit in die abgeschworene Weltlichkeit. Das Bewunderungswürdige in Rauh's Schöpfung scheint uns nun zu sein, daß er aus der Mitte des Kampfes heraus dem Gesicht doch schon den Anhauch der Conturen jener eigenthümlichen Ruhe und Salbung zu geben gewußt hat, welche ältere katholische Geistliche zu haben pflegen; er will uns sagen: dieser Novize kann Pabst werden.

3. Julie Hüffener in Berlin. Nonne und Novize.

Die einfache Lieblichkeit der Composition zieht unwiderstehlich an, sollte auch in der Zeichnung und Malerei Manches noch besser gewünscht werden. In einer Zelle, die an den Wänden als Schmuck nur ein Crucifix und Marienbild zeigt, als Meublement nur ein leichtes und grobes Bett und ein Betpult, sitzt eine schon bejahrte Nonne auf einem Stuhl. Sie ist mit weiblicher Arbeit beschäftigt gewesen. Der Korb mit dem Zeug, der Scheere, dem als Herz geformten Nadelkissen, steht unten am Fuß des Stuhles. Jetzt unterrichtet und ermahnt sie eine junge Novize, die zu ihren Füßen kniet und mit der hingegebensten Aufmerksamkeit zu ihr hinaufschaut. Ein Andachtsbuch, das aufgeschlagen auf dem Schooß der Nonne liegt, hat den Anknüpfungspunkt des geistlichen Gesprächs gemacht. Die ältere Nonne hat etwas Frauenhaftes und durch die fromme Resignation ihrer Züge dringt eine gewisse Bitterkeit früherer Erfahrungen. Indem sie die Hand nach dem Haupt der Knieenden ausstreckt und ihr Blick sie wehmüthig fixirt, ist es, als wolle sie sagen? möchten doch diese stillen Mauern und der Himmel dich

vor solchem Leid, als mir das Herz durchbebt hat, bewahren! Für ein heimliches Bedauern des jungen Mädchens, der Welt entsagt zu haben, halten wir das Schmerzliche des Gesichtes nicht. Die Novize ist dagegen in der Reinheit ihrer kindlichen Seele in der That wie eine noch unbeschriebene Tafel. Sie hat noch mit keiner Leidenschaft zu kämpfen gehabt und kennt die Sünde mehr von Hörensagen. Was sie selber sich in ihrem Gewissen zur Sünde rechnet, wird wohl kindisch sein; ein Ave Maria vergessen zu haben, beim Gesang zerstreut gewesen zu sein, zu viel Wohlgefallen an einem kindlichen Spiel empfunden zu haben, in dergleichen bestehen die Anklagen, gegen sich, die sie ihrem Beichtvater vorzulegen hat. Daß die Künstlerin einer solchen Frömmigkeit etwas Schwermüthiges in ihrer extremen Zartheit beigemischt hat, ist ein Beweis der Tiefe, womit sie die Situation erfaßt hat.

K. R.

Mengelberg in Düsseldorf. Der Tod Mosch.

Schon durch die Wahl seines Gegenstandes kann ein Künstler sein Talent zeigen. In vollem Maaß ist dies bei einer so schwierigen Aufgabe, als die, den Tod des Gründers der Jüdischen Theokratie, zu malen, anzuerkennen. Der Moment hat unendlich viel Anziehendes. Der hundert und zwanzigjährige Prophet, der sein Volk glücklich aus Aegypten durch die Wüste geführt hat, darf zur Strafe wegen des Ungehorsams der Kinder Israel am Haderwasser zu Kades, nur einen Blick in das Land werfen, wo Milch und Honig fließt, aber nicht selbst hineingehen. Er steht am Ziel seiner Sehnsucht, seiner Arbeit; der ganze Schauplatz der künftigen Geschichte seines Volkes liegt vor ihm ausgebreitet; aber der Herr selbst begräbt ihn in den Propyläen. Durch die Entfernung von der weiteren Theilnahme an der Geschichte bestraft er ihn und doch erweist er sich auch gnädig, denn er gewährt ihm wenigstens die Anschauung des gelobten Landes.

Der Künstler hat uns den Gipfel des Berges Nebo dargestellt, von welchem man rechts in die Kuppen und Schluchten der Nachbarberge, links in die Tiefe der vom Jordan durchschlängelten Ebene bis zum Karmel und Libanon hinblickt. Die Glut der untergehenden Sonne taucht die Landschaft in eine magische Röthe und deutet zugleich symbolisch auf das Abscheiden des alten Prophe-

ten. Dieser sinkt, die Arme segnend und anbetend ausstreckend, so eben nieder. Das Haupt ist schon rückwärts gekeugt und die Augen wollen sich schließen, denn sie haben ihre letzte That vollbracht. Zwei Engel halten Mosch. Der eine deutet noch mit der Rechten in die Ferne, der andere kniet hinterwärts, den Sinkenden zu stützen. Die Farbe am Gewand des Letzteren hätte von der des Mantels des Propheten mehr abstechen sollen. Beide sind roth und fließen daher zu sehr zusammen.

Der Maler hatte also eine Situation vor sich, welche mit der der sterbenden Semele oder des Göthe'schen Faust Aehnlichkeit hat. Die höchste Befriedigung und der plötzliche Untergang sollen sich in Einem und demselben Augenblick vereinigen. Das Gemälde drückt dies sehr schön aus und das Streben nach Würde verdient eben so viel Lob, als die gute Haltung der Beleuchtung, indem die Rückseite und der linke Arm des Propheten im andrechenden Dunkel erscheinen, während die Rechte und das Antlitz von dem goldenen Lichtschimmer der emporsteigenden Sonne verklärt werden. Nur einen Umstand möchten wir noch in Erwähnung ziehen. Nach der biblischen Tradition zeigte der Herr selbst dem Mosch das gelobte Land. Bedenkt man, daß dieser immer unmittelbar mit Gott verkehrte, daß er ihn von Angesicht zu Angesicht schauete, von seiner Hand die Tafeln des Gesetzes empfing, daß Gott selbst ihn nach dem Tode begrub, so muß man auch die Engel wegwünschen, denn die einsame Größe ist das Prägoratiw dieses Propheten. Und so sollte auch sein Tod ein einsamer sein. Wenigstens wäre Ein Engel genug gewesen; zwei bringen eine zu große Geselligkeit hervor. In der Berufungsgeschichte Mosch, welche diesem Schluß seines Lebens gegenübersteht, erscheint in der Flamme des Busches zunächst der Engel des Herrn. Wir begreifen recht gut, daß unsere jüngeren Künstler, theils durch wirklichen Mangel an Kraft, theils durch fromme religiöse Vorstellungen zurückgehalten, vor dem Anthropomorphismus des Göttlichen eine Scheu haben, von welcher ein Holbein, ein Dürer, Raphael u. s. f. glücklicherweise noch nichts wußten.

K. K.

Salvator Rosa unter Räubern,

von Carl Schorn in Berlin.

Wir Deutsche sind zwar durch die Schiller'schen Räuber mit der Vorstellung der Wüstheit einer solchen Existenz vertraut. Aber Schiller hat comische und heroische Philosophen in Räubermäntel verhüllt und der Brutalität den Anstrich eines gewissen berechtigten Heroismus verliehen, um sie auf der Bühne ertragbar zu machen. Deswegen hat er auch alle Weiber von der Räuberbande entfernt. Auch läßt er seine Räuber durch einen an sie abgesandten Mönch haranguirt werden.

Schorn stellt uns dagegen ein Italienisches Räuberleben und zwar aus einer Zeit dar, wo die Banditen oft als Soldaten gebraucht wurden, wo sie alle, ohne hypochondrische Kritik des Zustandes der Gesellschaft, nur Mord und Kampf und außerdem den zügellosen Genuß kannten. Schorn hat es versucht, alle Elemente eines solchen Lebens in diesem Bilde zusammenzudrängen. In den verschiedensten Nüancen führt er uns von der adligen Gesinnung, ja der Unschuld, bis zur niedrigsten Gemeinheit und Tücke herunter. Es war dies keine leichte Aufgabe und man mag es dem Maler verzeihen, wenn er, zur Bequemlichkeit für die Anordnung seiner Gruppen und für die Auffassung des Zuschauers, in der Symmetrie seines Parallelismus bis zu einer fast ängstlichen Regelmäßigkeit gekommen ist. Bei einem so lebensvollen Bilde, wo die ungebundenste Willkür recht eigentlich den Mittelpunkt ausmacht, ist dies allerdings zu bedauern, denn es erzeugt diese Regelmäßigkeit jene Steifheit, welche so oft auf allegorischen Gemälden angetroffen wird.

Wenn wir uns nicht irren, so ist der Hauptgedanke, der das Bild des Künstlers beseelt, dieser: ein so unnützliches Dasein, als das der Räuber, kommt nicht zu dem Genuß, den es beabsichtigt. Die Verderbtheit hebt sich selbst in ihrem Genuß auf, denn sie thut in Wahrheit immer etwas Anderes, als sie zu thun scheint. Diese Zweideutigkeit jedes Einzelnen, diese Rastlosigkeit der von Gegenstand zu Gegenstand schwärmenden Begierde, dieser durchgängige Widerspruch einer solchen haltungslosen Existenz ist vom Maler wohl gefaßt.

Als Gegensatz dazu hat er die Kunst benutzt. Der große Maler Salvator Rosa, ein fürstenfreier Mensch,

der aber das Wilde und Abenteuerliche liebte, hat sich in der That unter den Räubern seiner Zeit umgetrieben. Schorn hat diesen Umstand benutzt, um ihn zum Repräsentanten der Sinnlichkeit und eines idealen Strebens unter den Räubern zu machen. Was nun von diesen und den Mädchen, die mit ihnen leben, noch in geringerem Grade von der Corruption ergriffen ist, das wendet dem Künstler, der eben den Räuberhauptmann zeichnet, seine Aufmerksamkeit zu. Wie die Musik des Orpheus die Bestien des Waldes zähmte, so hebt hier die Malerei das verwilderte Gemüth in eine höhere Sphäre.

Nachdem wir so den allgemeinen Inhalt und den durch das Einzelne hingreifenden Gegensatz angegeben haben, wollen wir die besonderen Gruppen betrachten. Der Räuberhauptmann, eine stattliche Figur, hat sich für den Maler zurecht gesetzt; sein Gesicht drückt Mannhaftigkeit und finstere Kühnheit aus, denen nur die würdige Richtung fehlt. An seine Seite schmiegt sich eine reizende Blondine von kraftvollem Wuchs. Den rechten Arm hat sie auf den Schooß des Hauptmanns gestützt und hält damit zugleich den Kopf in die Höhe. In ihrem Stumpfnäschen und in dem zum Hauptmann emporgerichteten Blick drückt sich ein gewisser Trotz aus; das Gefühl, die Geliebte dessen zu sein, der hier zu befehlen hat. Hinter beiden, die linke Hand an einen Baumstamm lehnend, steht eine bleiche brünette Schöne im Schatten; die Augen blikken in trüber Wuth auf die Blondine nieder und die Rechte zuckt einen Dolch. Offenbar ist sie vor der Blonden des Hauptmanns Geliebte gewesen und hat ihrer Nebenbuhlerin, die sie verdrängte, den Tod geschworen. Sie soll ihre Herrscherhoheit nicht lange genießen. Den Gegensatz zu diesen dreien macht Salvator Rosa; er hat den Hut abgenommen, so daß man das schöne schwarze Haar in langen Locken herabfließen sieht. Auf dem Schooß hält er die Tafel, auf der er portraitirt. Sanft auf seine Schulter lehnt sich ein reizende Mädchens, das mit lieblicher Bewunderung das entstehende Gemälde anschaut. Es ist gewiß auf Salvators Kunst eben so stolz, als die üppige Blonde auf des Hauptmanns Gewalt und Tapferkeit. Hinter Salvator steht ein Trupp neugieriger Räuber und ein anmuthiges Mädchen, welche ebenfalls das Wunder des Griffels in seinem Werden zu erfassen sich bemühen. Der aufgereckte Hals, die auf die Tafel gedrückten Augen zeigen ihre lebhafte Theilnahme. Die Mord sinnende Rache steht einsam. Die Kunst aber ist

und macht gesellig und läßt den Menschen sich selbst vergessen. — Zwischen diesen beiden Gruppen sehen wir im Halbdunkel einen finsten Mönch, der die Räuber als arme Christen von der Schuld ihrer Verbrechen zu absolviren hat, vor einer lockeren Dirne auf den Knieen liegen, welche ihm einen Becher voll Wein schenken soll, indessen er ihr das Kinn streichelt. Dahinter haben sich zum Tanzbarm heitere Mädchen und einige muntere Gesellen geschaart. Ein Zitherspieler giebt zum Tanz den Takt mit seinem eintönigen Instrument und hat daher Zeit genug, mit schelmisch perfidirenden Blicken den Mönch, wie er dem Bacchus und der Venus zugleich opfert, zu persiflriren. Hier ist also wohl schon das Weltliche, aber noch nicht das Böse. — Dagegen lagert rechts im Vorgrunde gegen einen Baum ein Räuber mit einer sonnverbrannten Nymphe. Er zieht sie auf seinen Schooß, schaut jedoch lüstern nach einer Flasche, die er mit der Rechten schwenkt, in halbtrunkener Seligkeit in die Höhe. Die Dirne knüpft unterdessen, seinen Rausch benutzend, eine goldene Kette von seinem Hals. Während aber ihre Augen den Gewinn dieses Diebstahls lächelnd überschlagen, wird sie selbst von einer anderen Nymphe bestohlen, die, sie unverrückt beobachtend, ihr aus dem Schooß das schon fortgelegte edelsteingeschmückte Gehänge der Kette wieder stiehlt und eben die geübten Finger leise aufzupfend daran gelegt hat. Hierzu ist der Gegensatz die linke Scene des Vorgrundes. Drei Räuber haben Karten gespielt. Einer hat den andern betrogen. Der Betrogene verwirft ihm dies. Darüber zuckt der falsche Spieler den Dolch. Aber die Geliebte des Bedrohten wird dies gewahr und springt mit funkelnden Augen herzu, das Messer zum Stoß gegen den Drohenden zuckend. Im Rücken des einen Spielers, der, auf die Karten zeigend, ihren Hader ihnen vielleicht als Mißverstand auseinandersetzen will, faßt ein breitschultriger, tückisch lauernder Gesell, der einen Beutel in der Hand hält und halb auf den Tumult hinhört, halb auf vor ihm liegende Würfel blickt, mit denen er vielleicht so eben verloren hat und darauf sinnt, seinen Verlust zu ersetzen. Der Gegensatz zu ihm ist jenseits der Zankenden ein schöner junger Mann, der sich mit dem Rücken an einen Baumstamm gelehnt hat und die ganze Gruppe überschaut. Möglich, daß er für das Mädchen sich interessirt, dessen Leidenschaft bei der Bedrohung ihres Geliebten sich so eben verräth. — Zwischen diesen beiden Gruppen zur Rechten und Linken sitzt ein Knabe in der Mitte, wahr-

scheinlich der Sohn des Räuberhauptmanns und jener nun vernachlässigten, bleichen, in Eifersucht sich verzehrenden Brünette. Schorn hat klüglich uns nur den Hinterkopf des Knaben zugewendet.

Was sind nun aber die Mächte, welche im Innersten auch diese rohen Gesellen und Dirnen bewegen? Schorn hat sie in die dunkleren Nebenpartieen des Waldes gedrängt, rechts den Aberglauben, links den Glauben. Der Mönch, den wir vorhin sahen, repräsentirt nur den kirchlichen Formalismus, der allein den Menschen nicht befriedigt. „Wo keine Götter sind, walten Gespenster.“ Eine alte verschmitzte Zigeunerin deutet den Räubern ihr Schicksal durch Chiromantie und man sieht es den behaglichen Mienen an, welche Zuversicht ihnen der Spruch der Alten giebt. Links aber sehen wir ernste Mienen, welche unstreitig durch den Zweifel hervorgerufen werden, ob nicht die unsterbliche Seele durch solch' wüstes Treiben Schaden nehme. Einer belehrt zwei andere und man merkt ihnen die gewissensbange Ueberlegung an. Namentlich scheint der eine mit seiner gerunzelten Stirn und dem starren Auge sagen zu wollen: also existirt doch ein Himmel und eine Hölle?

Dieses ungefähr ist der reiche Inhalt dieses im Colorit insbesondere wohlgelungenen Bildes. Der Wald hätte nach der Mitte zu wohl eine gewisse Freiheit haben können; die wallartig das Ganze umschließenden dicken Bäume scheinen uns etwas Gepreßtes hervorzubringen, das allerdings Absicht des Künstlers gewesen sein kann, um dadurch das enge Zusammendrängen seiner Gruppen zu rechtfertigen. Allein schon die Beleuchtung der Mittelgruppe setzt doch einen freieren Himmel voraus. Noch mehr aber läßt die Sorglosigkeit des Genusses auf äußere Gefahrlosigkeit schließen. Und selbst wo Gefahr vorhanden wäre, würden diese Räuber, in so großer Anzahl, sie nicht scheuen. — Ferner können wir nicht verhehlen, daß eine eigene Leblosigkeit durch das Ganze schleicht. Die große Besonnenheit des Malers spricht sich überall auf das Erfreulichste aus, aber die tumultuarische Ungebundenheit, die Frechheit, der Uebermuth, die Falschheit, Verschmitztheit u. s. w. haben nicht die volle Wahrheit der Natur. Schorn ist überall dicht daran; sein Mönch ist sogar untadelhaft, aber sonst scheinen uns die edleren weiblichen Gestalten des Bildes gelungener, als die männlichen. Die Geliebte des Hauptmanns, Salvator Rosa's, das Mädchen, das über der Schulter des einen

Räubers schaut, und einige Köpfe der Tanzenden haben mehr Frische und Natur, als die Männerköpfe. Am wenigsten können wir den Salvator selbst von dem Vorwurf einer gewissen Starrheit und Gespreiztheit befreien. Wir wurden daher von dem Ganzen behaupten können: Die Kunst hat sich wenig zu thun übrig gelassen, aber die Phantasie hat sich nicht genug Fleisch und Bein wachsen lassen.

K. K.

Ueber Schadow, Wendemann und Cohn.

Rubens wagte es, auf einem der für die Luxembourger Galerie bestimmten Gemälde den belvederischen Apoll als epische Maschine vorne hinzustellen. Der Gebrauch, Figuren aus dem Bereich der Antiken zu entlehnen, mußte in späterer Zeit, als auf sie sich alle Kunstliebe beschränkte, besonderen Beifall finden. Das Streben von Menas und anderen Malern aber, die Sculptur in Malerei umzusetzen, krönte kein glücklicher Erfolg. Ein nicht unbekannter Kupferstecher suchte dadurch der Magdalena von Canova ein lebensvolleres Ansehn zu geben, daß er auf seinem Blatt*) sie in einer landschaftlichen Umgebung erscheinen ließ, wodurch er aber nichts anderes bewirkte, als daß er die Kirchen- zu einer Gartenstatue erniedrigte. Bei Aufbietung aller Mittel vermochte er es nicht dahin zu bringen, daß das Bild die Steinnatur verläugne. Wie auch einzelne Künstler bemüht gewesen sind, den Geist ihrer Schöpfungen über die Grenze zwischen dem Malerischen und Plastischen zu heben, so sind doch die Versuche, den Unterschied verschwinden zu lassen, unbelohnt geblieben. Wenn wir auf Gemälden auch eine Figur allein erblicken, so fordern wir, daß uns ihr Ausdruck beziehungsreiche Momente enthülle und ein Gefühl bekunde, das uns die Welt vergegenwärtigt, der sie angehört. Nur wenn der Maler eine Handlung darstellte, erscheint uns das Wesen des Einzelnen im Zusammenhange mit dem Ganzen als bestimmt und entschieden. In den Werken der Bildhauerei sehen wir umgekehrt, daß selbst bei Compositionen, die ein dramatisches Zusammenwirken erheischen, die Figuren neben

*) Dasselbe hat die Unterschrift: **La Maddalena trasportata in pittura ed intagliata da Natale Schiavoni.**

einander gesellt sind, ohne integrirende Theile zu bilden, und eine deutliche Hinweisung auf den Ausgang vermißt wird. Jede einzelne antike Figur will als Mittelpunkt der Handlung angesehen seyn und die nicht zu verkennende Abgeschlossenheit giebt ihr meist das Ansehn der Kälte und des Stolzes *). Das einschmeichelnd Gefällige und anziehend Sentimentale entdecken wir nirgend, nicht Anmuth finden wir, sondern Schönheit, nicht Geistesblitze, sondern ruhige Ueberlegtheit. Die Freude, die sich durch Lächeln verräth, der Schmerz, der sich in Thränen auflöst, erscheint uns widerwärtig auf Marmorbildern und einen wohlthuendern Eindruck macht auf uns die bäuerische Lustigkeit der Satyr-Karikaturen und der Todeskampf, den der Götter Zorn den Verfolgten bereitet.

Um so auffallender muß es uns dedünken, in mehreren Gemälden der Düsseldorfer Schule, zu deren Charakter das Gefällige und Sentimentale (ohne störenden Nebenbegriff) zu gehören scheint, entschiedene plastische Elemente wahrzunehmen.

Von der Hand des Direktors W. Schadow **) rühren zwei Knabenbrustbilder von liebreizend ruhiger

---

*) Bei Beschreibung einer Statue von Rauch, Kunstblatt 1836 S. 185, wird bemerkt, daß die Plastik in ihren feinsten Gestalten eine zauberische Wehmuth der Natur enthülle, wie die Quelle, weil sie nie aufhört und ein ewiges Anschließen des Endes an den Anfang zeigt.

**) Lebhaftes Interesse an dem Gegenstand möge es entschuldigen, wenn aus dem früher angeführten Werkchen „Die Kunstschule zu Düsseldorf von Scotti", in welchem ein Verzeichniß der Meister, Künstler und Schüler und ihrer bis Ende 1835 gefertigten Werke enthalten ist, folgendes aus der Einleitung ausgehoben wird: „daß Düsseldorf die Stätte sey, wo vor länger als einem Jahrhundert die bildende Kunst einen heimathlichen Herd fand, ist durch den tief empfundenen Verlust der Bildergalerie, [sie befand sich in einem eigends dazu 1713 erbauten Schloß und kam, nachdem sie zweimal in kriegerischen Zeitläuften nach andern Orten gebracht war, 1820 nach München,] welche von der Lebensthätigkeit der mit ihr verbundenen Kunstakademie zeugte, noch in zu frischer Erinnerung, als daß es deßfallsiger Erörterungen bedürfte; und daß dieser Ort — der einzige am Rheine mit solcher Vergangenheit — nur für den allein geeignet erachtet werden konnte, um dem, nach den Wirren einer bedrängten Zeit, wieder aufkeimenden Kunstsinne in dem westlichen Theile des Reiches eine Basis zu gedeihlicher, weit ausdehnbarer Wirksamkeit anzuweisen, mache

Milde und sanfter Färbung her. Der eine mit glattem blondem Haar, still vor sich hinblickend, drückt die unbefangenste, noch von keinem Schmerz getrübte, Unschuld aus, der andere scheint leise bewegt, wie wenn leichter Wolkenschatten über eine sonnige Gegend hinfliegt. Beide umhüllen reiche Gewänder.

Die Erfindung der Knabenbilder, es sind Engel, gehört zu einem großen Altarblatt, das in der Kirche des westphälischen Landstädtchens Dülmen aufgestellt werden soll. Aus Düsseldorf wird über dasselbe folgender Maaßen berichtet: *) „Man ist hier wenigstens darüber einig, daß über den Altären einfache Compositionen von wenigen großen, mit plastischer Kraft ausgeführten

die Anführung anderer Gründe überflüssig, weßhalb mit königlicher Munificenz und weiser Umsicht in den seit 15 Jahren verödeten Räumen der ehemals weit berühmten Düsseldorfer Bildergalerie die neue Kunstschule gestiftet wurde. Dieses geschah im J. 1821 und daß Cornelius die erste Anordnung und Leitung bei in seines Vaters Stadt neubegründeten Anstalt übertragen erhielt, war für deren rasch sich ergebendes Aufblühen ein höchst erfreulicher Umstand und ist dies auch heute noch als ein glückliches Vorzeichen dessen anzusehen, was unter des ersten Führers würdigem Nachfolger in eben so vielseitigen als überraschenden Fortschritten erreicht worden ist. Durch die, des Meisters W. Schadow Leitung und Vergang seit 1827 bestehende, Wirksamkeit der sowohl lehrenden als schaffenden Kunstschule erscheint die Erreichung des höchsten Zieles künstlerischen Strebens gefördert. Im J. 1829 bildete sich in enger Verschwisterung mit der Düsseldorfer Malerschule ein Kunstverein in Rheinland und Westphalen, dessen Zweck aus den, in den Städten von mehr als tausend Localmitgliedern sich bethätigenden, Statuten und Verhandlungen hervorgeht und zugleich das Zeugniß, in welch kräftiger, zweckfördernder Wechselwirkung beide Institute zu einander stehen. In der Malerschule ertheilen der Director der Anstalt als erster Lehrer der Geschichtsmalerei, so wie die Professoren Theodor Mintrop (Kupferstecher), Schäfer (Architekt), Mosler (Maler), Jh. Hildebrand, W. Schirmer und C. Sohn und endlich der Arzt Dr. Wolters in der Anatomiekunde den erforderlichen Unterricht. Die ziemlich gleich sich bleibende Zahl von 260 Schülern ist in drei Hauptkategorien gesondert und erhält in zehn größeren und kleineren Sälen und in dreizig mehr und minder großen Ateliers Unterweisung und Anleitung."

*) Kunstblatt 1846. S. 325. In der Stammzeitung liest man, daß auf dem Altarblatt sich die Engel in ganzer Gestalt viel bedeutender und weltbereiter aufnehmen.

Gestalten in architektonischeinfacher Anordnung am geeignetsten sind. In diesem Sinn ist auch dieses Werk unseres Meisters erfunden. Am Fuß des Kreuzes sitzt die bekümmerte Mutter, auf ihrem Schooße den Leichnam des Heilandes haltend, auf jeder Seine ein Engel mit reichen Diakonengewändern bekleidet. Beide schöne jugendliche Gestalten halten die Marterwerkzeuge. Sie sprechen nicht die Klage aus, welche das menschliche Herz in diesem Augenblick der Trauer empfindet, sondern sie feiern den Moment der Erfullung; der eine blickt hoffend und freudig zum Himmel (?), der andere fest und beruhigend auf die Welt. Eine abendliche Landschaft fullt den Hintergrund. Die Schönheit der Himmelsboten, ihr jugendlicher Muth, die Pracht ihrer goldglänzenden Gewänder steht im Contrast mit der Gruppe der Trauer und des Todes zwischen ihnen, so daß die beiden Seiten des Moments, die Klage über das Leiden des Göttlichen und die hohe Feier der Erlösung ihren deutlichen Begriff haben. Vielfaltig hört man von den Beschauern die Bemerkung, daß sie sich in die Bedeutung der Engel nicht finden können. Schon die feierlichen, priesterlichen Gewänder, obgleich sie als Tracht der Engel auf älteren Gemälden häufig verkommen, erscheinen dem heutigen Publikum fremdartig *). Noch mehr nimmt man an ihrem Ausdruck Anstoß, nennt sie theilnamlos. Diese Bemerkungen lassen sich darauf reduciren, daß unser Publikum daran gewöhnt ist, auch in den Gemälden die dramatische Einheit des Moments zu suchen." Das letzte Punkt würde näher bezeichnend also lauten: daß das Publikum sich in den Gemälden nicht um das eigentlich Malerische verkürzt sehen will, nicht nu das Sympathetische, das mit der gemessenen Würde der Plastik nicht zu vereinbaren ist.

Das Plastische in Erfindung und Auffassung tritt uns als besonders bedeutsam entgegen in Bendemanns Werken. In der großartigen Composizion der trauernden Juden entspricht die Jungfrau, die sich nachdenklich auf die Hand stützt, am wenigsten unserem Gefühl, weil hier, nicht allein im Gedanken, sondern auch in der Form dem Princip des Plastischen gehuldigt ist. Die ganze Anordnung des Je-

*) Ein Kunstbericht im „Phönix" enthielt folgendes: „Daß die Engel mit dem Meßgewande bekleidet erscheinen, mag wohl andeuten sollen, daß der opfernde Priester als Mittler zwischen den Gläubigen und dem Heiland vein und mitleidend und mitwirkend seyn soll wie ein Engel."

remias mit seinen Leidensgenossen, (hier sieht man nicht wie dort eine, sondern mehrere Gruppen) ist von der Art, daß die Figuren zur Aufstellung im Giebelfelde eines Tempels passend erscheinen. Die Aehnlichkeit zwischen dem einen und dem anderen Gemälde, darf um so weniger befremden*), als man weiß, daß S. K. H. der Kronprinz, der eine Wiederholung der trauernden Juden verlangte, von der Erfüllung des Auftrags abstand, da sich der Maler anheischig machte, für ihn ein neues vollendeteres Werk verwandten Inhalts darzustellen. Bendemann, so scheint es, hatte schon damals, da er die trauernden Juden malte, den Gedanken gefaßt, in verschiedenen Darstellungen ein, den Gegenstand möglichst erschöpfendes, Epos der ihm heiligen Erinnerung zu widmen. „Auf Veranlassung seiner Mutter, heißt es in einem Tagesblatt**), wird er ein großes Frescogemälde ausführen, dessen Composition, die in den trauernden Juden begonnene, im Jeremias fortgesetzte Trias abschließend, die Tochter Zion und die Tochter Babels zeigen soll, die erste in ihrer stillen Anmuth, die Mutter des verheißenen Messias, den Engel über ihr schwebend in symbolischen Zeichen verkündigend, die zweite mitten im Glanz ihrer Ueppigkeit durch die Hand Jehovah's vom Stuhl der Gewalt geschleudert. Eine würdige ansehnliche Aufgabe, die sich der in jeder Hinsicht liebenswürdige Künstler gestellt, bei deren Ausführung die Sehnsucht das reich begabte Talent begeistern und verklären wird."

Aber auch bei Werken, die nicht als Seitenstücke betrachtet seyn wollen, drängt sich uns dieselbe Bemerkung auf. Ein treffliches Bild von Bendemann stellt zwei Jungfrauen dar. Die eine von ihnen, sinniger Betrachtung hingegeben, ist wie aus der Seele eines Bildhauers hervorgegangen. So wie das Wasser des Röhrbrunnens, der ihr zur Seite gesetzt wird, ohne Ende fließt, so strömt sich in ihr sichtbar eine gleichmäßige Gedankenreihe unun-

*) Kunstblatt 1835 S. 365: „Es ist im ganzen Sinne derselbe Gegenstand, aber in völlig verschiedener, sehr viel reicherer Auffassung. Unsern Zeitgenossen, die neue Namen und neue Benennungen fordern, mag es wiederholt werden, daß in den besseren Zeiten der Kunst die meisten Künstler nur ein Gebiet, nur einen Gegenstand hatten und daß Michel Angelo vielleicht größer wäre, wenn er sich auf den Kreis alttestamentarischer Gestalten beschränkt hätte, für den seine Propheten und Sibyllen selbst prophetische Vorbilder sind."

**) Phönix 1836. S. 1000.

terbrechen fort und sie achtet nicht auf der Freundin erheiternde Rede. In dem „Kunstbuch der Düsseldorfer Malerschule" *) enthält eine Zeichnung das Brautlied nach dem 45. Psalm. Wenn der Psalmist sagt: „meine Zunge ist ein Griffel eines guten Schreibers" so finden wir in der zarten gestimmigen Darstellung gleichsam eine Bewährung des Ausspruchs. Symmetrisch wie die Architektur sind die Figuren geordnet. In zwei gleichen von byzantinischen Säulen getragenen Bogen sehen wir auf der einen Seite den Bräutigam, auf der anderen die Braut, von Gefährten umgeben. Wie er still vor sich niederschauend sich das Schwert umgürtet, so ist die Braut mit der Lilie in beschaulicher Andacht nur mit sich beschäftigt. Auf der letzten Berliner Ausstellung war ein Bild von Bendemann, „die Ernte" genannt, das in bezüglicher Heiterkeit patriarchalische Friedlichkeit entfaltet. Das Ganze ist in antikem Basrelief-Geschmack gearbeitet, und also betrachtet, hat die an ihm gerügte „panoramartige Länge" nichts störendes. **).

Als eine außerordentliche Leistung ist ohne Widerrede der Jeremias zu bezeichnen. Die einzelnen Gestalten sind so meisterhaft erfunden als die ganze Composition. Als durchaus vollgültig erscheint uns der Mittelpunkt der Darstellung, aber ein bestimmtes Dahinwirken, worin das Eigentliche der Geschichtsmalerei besteht, werden wir nicht gewahr. Jede Figur und Gruppe ist plastisch gedacht und so glücklich, daß sie auch allein dastehend einen wirksamen Effekt nicht verfehlen wird. Es ist die ergreifende Szene einer Tragödie, nicht die Tragödie selbst, die an unserem Blick vorübergeht. War es erlaubt, die Betrachtung über die Malerei in ein fremdes Kunstgebiet hinüberzuspielen, um desto besser das charakteristisch Eigenthümliche hervorzuheben, so möge ein Seitenblick auch auf die Kunst vergönnt seyn, die in gewisser Art alle Künste in sich vereinigt und an die absichtslos durch einen Ausdruck hier erinnert wurde, auf die Schauspielkunst. Um jedem Miß-

*) Berlin bei Lüderitz 1835.

**) Ebenso entledigt sich die tadelnde Bemerkung eines anderen Referenten: „Vielleicht hätte das Bild mehr an Zusammenhang gewonnen, wenn seine äußere Form sich weniger in die Länge ausdehnte." Aehnlich der Ernte werden in der Anlage die beiden Erfindungen Bendemanns seyn, welche Caravanen darstellen. „Die Vorstellung, heißt es im Kunstblatt 1835 S. 366, entfaltet sich auf beiden in die Länge, bei verhältnißmäßig geringer Höhe."

verständniß zu begegnen, als sei ein bloßes Uebertragen statuarischer Formen auf die Leinwand gemeint, liege hier die Bemerkung, daß auch der Dichter, vor allem der Schauspieldichter, einen Gegenstand plastisch auffassen könne. In Shakespeare's Dramen kann uns in den großartigen Repräsentazionen, in den symmetrischen Gegensätzen eine plastische Anordnung nicht entgehn, die ganz dem Ansehn seiner, bei aller Einfachheit imposanten, Bühne mit dem balcenartigen Gerüst, den Treppenaufgängen und den Saulenstellungen angemessen war*). Nicht kann es uns demnach befremden, ähnliches mit dem zu besprechenden Gemälde bei ihm zu finden. In einer Szene in „Heinrich dem Sechsten" sehen wir, wie der unkriegerische König, überwunden von seinem landesmännischen gekrönten Gegner, das Treffen meidet, in welchem Engländer gegen Engländer streiten, wie er mitten auf der Bühne sich auf eine Erhöhung niederläßt und sich in schmerzvolle Betrachtung versenkt, die zur Verzweiflung gesteigert wird, als neben ihm Krieger dem Throne der Könige fluchen, denn von der einen Seite fuhrt ein Sohn seinen Vater herbei, den er im unseligen Parteikampf erschlagen, von der anderen ein Vater seinen gleicher Weise ermordeten Sohn.

„Wie hat der Herr die Tochter Zion mit seinem Zorn überschüttet! Er hat die Herrlichkeit Israels vom Himmel auf die Erde geworfen. Er hat nicht gedacht an seinen Fußschemel am Tage seines Zorns."

Im Hintergrunde des Bendemannschen Gemäldes sehen wir, wie die Palaste Israels und die Vesten umherhalb in Rauchwolken verhüllt, ein Raub der Flammen werden. Im Vorgrunde, den einst die Pracht des Salomonischen Tempels einnahm, wecken dürftige Trümmer eine wehmüthige Erinnerung an die dahin geschwundene Herrlichkeit. Nur Bilder der Trauer und des Entsetzens treten uns entgegen. Der Himmel ist heiter, aber für die Bekümmerten giebt es keine Zukunft, nur eine Vergangenheit und ihr Blick ist nicht zu ihm gekehrt, sondern auf den Boden voll von Spuren der Verwüstung. Es ist aber nicht eine mühselige Erschlaffung, sondern das

*) Auffallend ist es, daß das Theater, gerade damals da es, gestützt auf die Lehren des Aristoteles, eine classische Würde wieder gewinnen sollte, der Würde, die ihm die Plastik lieh, entsagte, um sich einem blendenden Schein der Malerei zuzuwenden.

gewaltsame Zusammennehmen der letzten Kraft, bevor sie gebrochen zusammensinkt.

In der Mitte sitzt in Hoheit gebietender Größe der Prophet. Er stützt sich auf eine steinerne Erhöhung, die vielleicht dem Altar als Untersatz diente, *) den Fuß hat er in unbequemer Lage auf einen hohen Marmorbalken gesetzt, als wollte er, so lang er athmete, vom Heiligthum nicht lassen. Sein kummerschweres Haupt ist sparsam mit weißen Haaren bedeckt. Die Linke, indem er sich auf sie stützt, drückt er krampfhaft an die gerunzelte brennende Stirne, um sie zu kühlen, mit der Rechten hält er als Attribut eine Schriftrolle. Wie er den Blick niederwärts richtet, möchte er das Andenken unter den Trümmern begraben. Sein Ansehn von versteinerndem Zauber verbreitet eisige Kälte**). Zu beiden Seiten der Hauptperson sehen wir fünf Figuren, welche zu zwei und drei abgetheilt sind, so daß rechts und links sich eine größere und eine kleinere Gruppe zeigt, die wenn auch nicht dem Raum, so der Bedeutung nach sich gegenüberstehen, wodurch fern von peinlicher Symmetrie vollkommnes Gleichgewicht entsteht. Rechts ist der Tod durch das Schwert, links der Tod durch die Pest versinnlicht ***). — Den verblichenen, greisen Vater trägt in dunkelrothem Tuch eine holdselige Jungfrau mit ihrem jüngern Bruder voll rührender Sorgfalt. Rückblickend achtet er auf ihre Schritte, denn der Weg zum Grab ist ein jäher Abhang. Die kindliche Zärtlichkeit wird zu schmerzlichem Pflichtgefühl. — Auf derselben Seite sehen wir abermals einen, wenn nicht Verstorbenen, so doch Sterbenden. Es ist ein Krieger von kräftig jugendlichem Körperbau, eben im Kampf gefallen, denn neben ihm liegt sein blutiges Schwert und der Tod entströmt noch der grausen Wunde †). Sinnend sinkt er

*) „Wie ist das Gold so gar verdunkelt und liegen die Steine des Heiligthums vorn auf allen Gassen zerstreut. Der Herr hat seinen Altar verworfen und sein Heiligthum verbannt."

**) „Er hat mich zur Wüste gemacht, daß ich ewig trauern muß." „Ich habe schier mein Auge ausgeweinet, daß mir mein Leib davon wehe thut." „Mein Auge frißt mir mein Leben weg um die Tochter meiner Stadt."

***) „Draußen, klagt die Tochter Zion, hat mich das Schwert und im Hause hat mich der Tod zur Wittwe gemacht."

†) „Meine Jünglinge sind durchs Schwert gefallen." „Den Erwürgten durchs Schwert geschahe besser, als denen so da Hungers starben."

zusammen, während vor ihm ein Knabe kniet und ihm an den Kinnhaaren leise zupfend (Der Dichter scheint hier in etwas dem Natürlichen geopfert zu haben) mit prüfendem Blick forscht, ob nicht der Lebensfunke wieder entflohe. Seine Arglosigkeit wird hier entweiht. — Wie auf der einen zwei Männer schauen wir auf der andern Seite zwei Frauen, denen das härtere Los, um die zarten Kinder zu trauern, beschieden ist. Ein Knäblein, dessen farbe Haut es als ein Opfer der Pest bezeichnet, liegt starr auf dem Boden mit gebrochenen Gliedern.*) Wenn wir dort die Kinder mit der Leiche des Alten beschäftigt sahen, so ist hier Mutter und Tochter, wie ihre Hände verständigt sie das Gefühl, vom ersten Schmerz betäubt und gebeugt verbergen sie ihr Antlitz,**) um das Elend nicht zu sehen, an dessen Wahrheit sie nicht zweifeln können. Die Mutterfreude soll in unverwindbaren Jammer enden. — Der Krieger hat eben ausgerungen, hier dagegen gewahren wir eine Frau, deren verhaltene Klage der Ahnung des unfehlbaren Todes weicht, mit der Rettung des schlafenden Kindes in ihren Armen ängstlich beschäftigt. Mit ihm entfliehend stößt sie auf das von der Pest hingerafft Kind und, den thränenleeren Blick verzweifelnd erhebend, erkennt sie in ihrem Lieblinge eine verlassene Waise, denn sie fühlt selbst das Gift der Seuche bereits in ihren Adern rinnen. Der treuen Pflege spottet das Mißgeschick.

Nirgend erblicken wir auf dem Bilde Trost oder Hoffnung, nirgend, wenn auch nur als letztes Aufleuchten der erlöschenden Flamme, erhebenden Mut. Der Maler hielt sich an die Worte: „Juda ist gefangen im Elend und findet keine Ruhe." Ein Bild fern von der plastischen Strenge wäre entstanden, wenn der Kampf mit den Feinden auf Tod und Leben angedeutet, wenn ein Wechsel der Gefühle durch Berücksichtigung des Gebets: „Herr verneuere unsere Tage wie vor Alters!" „Die Güte des Herrn ist, daß wir nicht gar aus sind," versinnlicht wäre. Das Lob, das dem bis ins Kleinliche meisterhaft ausgeführten Bilde gezollt ist, wiederholend mag diese Beschreibung noch mit Nachdruck hervorheben, wie der Maler durch seine Darstellung des grauses Erschütternden uns ein einleuchtendes Verständniß über die Gren-

*) „Da die Säuglinge und Unmündigen auf den Straßen in der Stadt verschmachteten."

**) „Die Jungfrauen von Jerusalem hängen ihre Häupter zur Erde."

zen der Malerei und Poesie eröffnete und, abhold der Sucht nach Effekten, von dem verführerischen Abweg des Schauder und Ekel Erregenden sich fern hielt. Das durch das Bibelwort Geheiligte würde sich auf dem Bilde als unheilig ausgenommen haben. *)

Das Gemälde, das nächstens in Paris Gegenstand der Bewunderung seyn wird, ist 16 Fuß lang und 8 Fuß hoch. **)

Fr. Wilh. Heitbecker aus Paderborn***) malte die Copie unter den Augen des Erfinders mit Liebe und Sorgfalt. Wenn nackte, hier von Todesweh verzehrte, Figuren im kleineren Maaßstab für unser Auge auch einen Theil des Widerstrebenden verlieren, so erfordert das Plastische wenigstens natürliche Lebensgröße, um unser Innerstes zu durchbeben und ergreifen.

„Des Malers Pinsel und des Dichters Lippe,
Die süßeste, die je von frühem Honig
Genähret war, wünscht' ich mir."

Karl Sohn nimmt ohne Zweifel in der jetzt kleinen Zahl von Malern, die Gegenstände der klassischen Fabel-

*) Es heißt von den Unglücklichen: „Ihre Haut hänget an den Beinen und sind so dürre als ein Scheit." „Es haben die barmherzigsten Mütter ihre Kinder selbst müssen kochen." u. s. w. — „Ein blau von Verwesung angelaufenes Kind" wie man im Kunstblatt 1835 S. 306. liest, wird weder im Original noch in der Copie gefunden. Danach der die Düsseldorfer Schule überhaupt herabwürdigende Aufsatz zu beurtheilen ist, in dem nur anerkannt wird, daß der Jeremias mit besonderem Kunstfleiß und der rastlosesten Ausdauer ausgeführt ist, „denn der Künstler hat beinahe 1½ Jahre daran gefeilt. Anstatt ein Bild des Orients zu sehen, finden wir ein westöstliches Bild, in dem die Gruppirung viel zu gekünstelt ist, da Leidtragende verschiedener Art nicht so geordnet stehen oder sitzen. Auch ist der Einfluß der Religion nirgends zu merken, denn vom hastern Ernst des alten Testaments findet sich keine Spur." Als Berichtigung anzusehn ist Kugler's Critik in seinem „Museum 1836 S. 137."

**) Nach demselben ist eine Lithographie von Weiß in Cöln, und ein Kupferstich (der zu des Grafen Raczynsky Werk über deutsche Kunst gehört) von Felsing erschienen.

***) Derselbe hat, schon seit 1828, nur biblische Gegenstände in seinen Gemälden behandelt. Für seine Vaterstadt malte er 1829 ein Altarblatt. Herr Bendemann in Berlin besitzt von seiner Hand eine Copie der trauernden Juden.

lehre mit Glück darstellen, einen hohen Rang ein. Nicht wie wir sie auf Basreliefs zu sehen gewohnt sind, schildert er sie ab, sondern ihm gelingt es, eine neue echt malerische Seite Szenen abzugewinnen, deren Reize durch vielfache Behandlung bereits erschöpft zu seyn scheinen. Nicht beabsichtigt er eine Wiedererweckung des Alterthums, blühende Phantasie erschließt ihm eine reiche Erfindungsgabe, aber er nimmt nicht Anstand, antike Motive zu benutzen, insofern sie sich seinen Ideen anpassen lassen. Seine zürnende Diana erinnert uns unwiderstehlich an den belvederischen Apoll und sein Paris, als Schönheitsrichter, auf einem großen Gemälde auf der letzten Berliner Ausstellung, erscheint uns ganz in derselben Stellung auf mehreren Gemmen. Des Plastischen entäußerte sich Cohn auch nicht auf dem herrlichen Bilde der beiden Leonoren *) und der Grund, warum dasselbe bei aller Anerkennung nicht als ein Ganzes die Beschauer anzieht, warum der eine Theil derselben sich eben so lebhaft für die überwiegende Schönheit der Prinzessin, als der andere für die der Canzonetta entscheidet, findet darin seine Erklärung, daß Cohn, des zwiespältigen nicht achtend, das Moderne neben das Antike stellte, als sollten die Figuren allegorisch gedeutet werden und die Romantik und Classicität darstellen, die beim Anblick der Natur ein Versöhnungsfest feiern.

Wenn dadurch, daß wir den Inhalt eines Bildes nicht erkennen, auch dasselbe nicht seinen Werth verliert, so ist nicht zu läugnen, daß wenn der Beschauer in die Seele des Künstlers sich zu versetzen vermag, der Gedanke, der dem Werke das Daseyn gab, ihm auch das eigentliche Licht verleiht. Der Name des Bildes überhebt uns der Mühe des Errathens. Es schließt sich genau an das Gedicht an **) und sein Geist weht uns vertraut aus dem Gebilde an. Damit sey aber nicht gesagt, daß ein Kupferstich nach ihm ein passendes Buchbild mit beigedruckter Seitenangabe zu Göthe's Tasso geben könne. Dem Künstler kam es nicht darauf an, das, was er las, auf die Leinwand zu schreiben, sondern den Eindruck, den das Trauerspiel in ihm zurückließ, dadurch wiederzugeben, daß er in eben so feiner, als scharfer Charakteri-

*) Eine vortreffliche Lithographie besitzen wir von Mayer. Einen Umriß von Caspar lieferte 1834 der Berliner Kunstverein.

**) Die entgegengesetzte Meinung ist in einer Beurtheilung in „Kugler's Museum 1834" ausgesprochen.

sirung die beiden Leonoren in einem bedeutsamen Moment einander gegenüber stellte.

Die Freundschaft des Antonio zu Tasso tritt durch Selbstsucht in ein nicht minder zweideutiges Licht als die der Sanvitale zur Prinzessin. Jener ist offen und schüttelt ihn schonungslos aus den Träumen des Glücks, ohne sich seines Unrechts bewußt zu werden, diese durch listige Ueberredung betrügt sie aus Neid um beseligende Hoffnungen und beschwichtigt ihr schlagendes Gewissen durch Scheingründe. Beide Leonoren bekennen sich in Liebe an Tasso gefesselt, in dem die dichterische Erhebung sich als unzertrennlich vom persönlichen Adel zeigt, aber aus durchaus verschiedenen Beweggründen. Der Sanvitale, sie prangt von jugendlich frischer Gesundheit, sie ist glückliche Gattin und Mutter, ließ das Leben in reicher Fülle seine Schätze zuströmen. Allein von eitler Ehre gesporut greift sie mit ihren Wünschen in die Zukunft, um eine irdisch dauernde Seligkeit sich zu schaffen. Um ihrer Verherrlichung willen, soll ihr Tasso angehören.

Wie herrlich ist's, im Glanze dieses Lebens
Ihn an der Seite haben! so mit ihm
Der Zukunft sich mit leichtem Schritte nahn!
Alsdann vermag die Zeit, das Alter nichts
Auf dich und nichts der freche Ruf,
Der hin und her des Beifalls Woge treibt.

Die Wahl der Farben, die wir an den einfach würdevollen Kleidern der Leonoren wahrnehmen, beruht nicht auf Willkühr, sondern ist ihrem Denken und Fühlen durchaus angemessen. Die Sanvitale mit einer Granatblume im röthlich blonden Haar, durch welches die blühende Klarheit der Haut bedingt wird, umhüllt ein Kleid von sattem Grün und ein dunkelrother Ueberwurf. Vergeblich erlas sich die brünette Prinzessin eine Tracht, die ihren dunklen, durch Kränklichkeit nur bleichen, Teint in etwas heben soll. Ein röthlich grauer Schleier fügt sich an ihre freudenlose Krone*). Ihr Gewand ist braun, das halb ein Ueberkleid von goldgelbem Seidendamast verdeckt. Arglose Milde und duldsame Ergebung durchdringt das zärtliche Wesen durch und durch.

---

*) Diejenigen, die an der Schriftrolle in der Hand des Jeremias Anstieß nehmen, werden auch das Diadem, das sie auf den ersten Blick als Prinzessin bezeichnet, tadeln müssen.

Geduld Eleonore. Ueben konnt ich die
Von Jugend auf. Wenn Freunde, wenn Geschwister
Bei Fest und Spiel geselliq sich erfreuten,
Hielt Krankheit mich auf meinem Zimmer fest
Und in Gesellschaft mancher Leiden mußt'
Ich früh entbehren lernen.

Eine schon auf Erden Verklärte hat sie der eitlen Pracht des Lebens entsagt. Freudig ergeht sich nur ihr Geist im Reich der Phantasie, das ein ewig heiterer, kindlicher Friede umschwebt. Ihr Talent des Gesanges lieh ihr Trost für die, in der Krankenstube verlebten, Mühsale, bis der Machtspruch des Arztes ihr auch diesen raubte. Mit wohlthuender Sehnsucht fühlt sie sich zu dem Dichter hingezogen, der über das förmliche Hofleben idealen Glanz verbreitet. Seine Lieder zur Feier Leonorens, wenn sie auch halb geneigt ist, sie auf die gleichnamige Freundin zu beziehn, erheben sie. Unbefangen achtet sie, wie seine Kunst sie beseligte, wie seine Nähe ihren Empfindungen eine heilige Weihe gab.

Wie schön befriedigt füllte sich mein Wunsch,
Mit ihm zu sein an jedem heitern Abend:
Und täglich stimmte das Gemüth sich schöner
In immer reinern Harmonien auf.

Freiwillig soll sie sich jetzt von ihm, so räth ihr die untreue Freundin, verbannen, um einem beklagenswerthen Zerwürfniß am Hofe, das durch Antonio's schroffe Kälte und Tasso's Reizbarkeit herbeigeführt ist, eine günstige Wendung zu geben. Unsäglich, die unzarte Absicht zu durchschauen, giebt sie widerstrebend nach und hat arglos ihre todtenbleiche Hand in die lebensfrische der listigen Rathgeberin gelegt.

Es wär' am besten, dächt' ich, Tasso reiste
Auf eine Zeit von hier. Er könnte ja
Nach Rom, auch nach Florenz sich wenden, dort
Träf' ich in wenig Wochen ihn.

Die Prinzessin entgegnet darauf:

Du willst dich in Genuß o Freundin setzen,
Ich soll entbehren; heißt das billig sein? —
So nimm ihn weg und soll ich ihn entbehren,
Vor allen andern sei er dir vergönnt. —
Es ist so schwer, im Freunde sich verbannen:
Entschlossen bin ich nicht — allein es sey!

In ihrer rührenden Klage ist selbst der den Garten beherrschende Altan, auf dem sie mit der Freundin steht, wenigstens der tief liegende Garten angedeutet.

Die Sonne hebt von meinen Augenliedern
Nicht mehr sein schön verklärtes Traumbild auf,
Die Hoffnung ihn zu sehen füllt nicht mehr
Den kaum erwachten Geist mit froher Sehnsucht:
Mein erster Blick hinab in unsern Garten
Sucht ihn vergebens in dem Thau der Schatten.

Die Prinzessin auf unserem Bilde, legt zugebend die linke Hand an die Schulter der Freundin, sie blickt hinweg, als fürchte sie sich, in den nun öden Garten zu schauen, dessen frühlingsheiterer Schmuck sich für sie vergebens entfaltet. Die Sanvitale, sie überredend, daß die Entfernung nur von kurzer Dauer und keine Trennung sey, heuchelt, da sie ihr Gewissen nicht rein fühlt, Ungezwungenheit. Die Füße über einander gestellt, lehnt sie sich an die steinerne Brüstung des Altans und zeigt mit tröstlichem Zuspruch in den Garten, wo jene bald den Sänger wieder begrüßen werde.

Das genannte Bild von Bendemann, die beiden Jungfrauen am Brunnen stellt eine, in vieler Beziehung ähnliche, Szene dar. Auch hier sieht man, wie die Sprechende ihre Freundin (wie es scheint, durch ein vorgetragenes Lied) in eine nachdenkliche Stimmung versetzt hat, wie ihre Worte dieser gelten, die vor sich hinblickend nur ihren Gefühlen sich ergiebt. Hier findet eine vollkommne Ausgleichung zwischen dem activen und passiven Zustande statt, jede der Figuren, obgleich zur Gruppe vereinigt, steht für sich allein da, aber die Handlung waltet fort, denn offenbar sind es allgemeine Betrachtungen für die die eine der andern Ohr und Herz zu gewinnen strebt, es ist mehr eine Deklamazion als freier Redeerguß. Das Ganze, um es zu wiederholen, ist plastisch gedacht. Bei Sohn dagegen ist die Erfindung ein halb malerisches, halb plastisches Gebilde. Dem einnehmend Interessanten in der Prinzessin ist das anspruchvoll Schöne in der Sanvitale entgegengestellt. Diese kann eine Thalia, die allegorisch ausgestattete Poesie seyn, aber darum nicht die Vertrauen einflößende Freundin.

Der Templer und Rebecca.

Nach Walter Scotts Ivanhoe von Professor Julius Schoppe in Berlin.

Dies Bild könnte man ein lehrreiches nennen, weil es einen Kunstbegriff, den Effekt, auf das Treffendste veranschaulicht. Der Effekt beruht auf dem Kontrast. Ist der Kontrast ein gesuchter, so wird der Effekt manierirt. Diese Ueberreizung des Contrastes wird oft schon unter dem Begriff des Effektes verstanden. Allein an sich ist der Effekt nur die Spannung des Contrastes überhaupt.. Das Schoppe'sche Bild stellt den Effekt im guten Sinne des Wortes dar und spielt doch schon etwas in das Ausgesuchte hinein. Wir erblicken die blaugrauen Riesenzinnen einer Felsenburg und in dieser schweigenden Oede der Einsamkeit, fern von den geselligen Menschen, zwei Wesen im heftigsten Widerspruch. Aus einer Thür hervor ist die schöne Jüdin gestürzt und hat sich mit dem linken Fuß auf den Kraasseln der Thurmzinne geschwungen, bereit bei der gewaltsten Gewaltthat sich im Abgrund zu zerschmettern. Hinter ihr her stürmt der Templer; die Linke streckt sich flehend nach ihr aus, die Rechte legt er betheuernd an seine Brust. Ihre todesmuthige Entschlossenheit fesselt seine Kühnheit; mit Erstaunen starrt er zu ihr hinauf. Also auf der einen Seite im Ritter die heftigste Leidenschaft, welche bis zur Drohung und Verfolgung fortgeht, des geliebten Gegenstandes sich zu bemächtigen. Allein das Resultat ist, daß er sich mit dem Verlust der Geliebten durch sie selbst bedrohet sieht. Auf der andern Seite in Rebecca die heftigste Abneigung, welche bis zur Aufopferung des eigenen Lebens fortgeht, ihre Rettung also nur mit ihrer Vermählung erkaufen kann. Sehen wir nun, wie der Maler diesen Widerspruch erscheinen läßt. Der Ritter ist eine gedrungene, massenhafte, Rebecca eine schlanke, ätherische Gestalt. Er wird aus sich herausgetrieben, sie zu ergreifen und schaudert zugleich in sich vor ihrem verwegenen Trotz zusammen. Sie stößt ihn dagegen ihrer ganzen Geberde nach von sich; der rechte Fuß, auf dessen elastischer Spitze sie sich eben emporschwingt und den sie sogleich auf den Stein nach sich ziehen wird, spricht beinah Hohn aus. Der Templer ist bis oben hinan in Stahl gekleidet, so daß die auf den bauschigen Brustpanzer gelegte Hand eigentlich einen komischen statt einen rührenden Effekt macht, denn sie kann nicht die Glut des Herzens, nur die Kälte des Erzes em-

pfinden. Rebecca aber ist in weitfaltige violettrothe Beinkleider gehüllt, auf denen sich der graziöse Leib wie die Blüthe aus einem Kelch emporhebt. Ein gelbbräunlicher, mit einem arabeskenartigen Muster bedeckter kurzer Rock umspannt die zierliche Taille und legt sich zwar auch über die Brust, ohne aber den jungfräulich schönen Busen ganz verbergen zu können. Die Formen zeichnen sich durch und die Wallung des Affektes drängt das keusche Gewand in der Mitte aus einander. Das edle Haupt mit dem vollen schwarzen Haar und dem majestätisch holden Blick schließt die liebliche Gestalt. Ein Haupteffekt wird noch dadurch erzeugt, daß sie die Gestalt des Ritters, welche sich durch das karmoisinrothe Sammtkäppchen, das seine Tonsur bedeckt, scharf nach oben abschneidet, um Vieles überragt. Er erscheint als ein egoistischer Erdgeist, während sie von einer himmlischen Verklärung durchstrahlt wird. — Wenn wir nun vorhin sagten, daß der Kontrast die Grenze schon zu überschreiten anfange, so finden wir dies besonders in der zu großen Ruhe der Gesichtszüge Rebecca's ausgedrückt; sie will erhabener *scheinen*, als sie ist. Dies Theatralische wünschten wir weg.

K. R.

Aurel Robert

aus Neufchatel in Rom.

In vielen Aesthetiken kann man sehr zierliche Phrasen über die Ruhe des Ideals lesen. Man sollte glauben, solche Leute hätten von der Kunst nur Gebäude und Griechische Tempelstatuen kennen gelernt. Sie würden sonst nicht so wohlgefällig die Unbeweglichkeit des Objekts mit der Ruhe der Darstellung verwechseln. Die Sculptur selbst überschreitet schon die in sich beharrende, sich selbst genügende Hoheit des Götterideals. Sie stellt Symplegmen, Kämpfende, einen Laokoon dar. In den Reliefs wird sie mit jedem Schritt zum Malerischen immer lebendiger. Die Malerei aber hat immer Schlachtstücke und Seestürme geliebt.

Das herrliche Bild Roberts *), der Untergang dreier Mönche mit ihrem Fährmann, als sie in den Wasserstru-

*) Eine Zinkzeichnung in den Hannoverschen Kunstblättern 1835 S. 89.

del des Anio gerathen, führt uns zu diesen Bemerkungen, denn man hat gegen die neuere französische Kunst oft von dem einseitigen Standpunkt aus gestritten, der nicht der Kunst, nur einer unvollkommenen Theorie derselben angehört. Es könnte hier auch Jemand sich mit gemachtem Widerwillen wegwenden und seinen Haß gegen eine Kunst aussprechen wollen, die eine so sichtbare Vorliebe für das Gräßliche habe. Eben stürzt das Boot um. Der älteste Mönch, dessen Zuge ein überschlagendes Tuch mitleidig unserem Blick verhüllt, fällt schon hinten heraus. Der im Alter, wie die grauen Haare zeigen, ihm folgende, sucht sich krampfhaft mit der Linken am Rand des Boots festzuhalten. Der Kopf ist mit dem Ausdruck der Verzweiflung übergebogen; man hört den Hülfsschrei. Der jüngste hat den linken Fuß auf den Bord gestemmt und greift nach einem dünnen Zweig an einem steilen Felsen; aber der Zweig ist zu schwach und die Todesangst dringt aus den rollenden Augen unter den buschigen Brauen. Er hat den Bootsmann, der das Ruder längst hat fahren lassen, offenbar fortgestoßen, denn dieser hatte vor ihm schon einen Zweig erfaßt; der Arm ist noch krumm gebogen und die Hand wie versteinert. Entsetzen dringt aus jedem Zuge des Gesichts und der Mund ist weit offen, wie von einem Starrkrampf ergriffen. Ringsum aber nichts als kahle, theilnahmlose Felsen; vorn sieht man noch den glatten Strom, aber hinter dem Boot schlagen die stäubenden Wellen mit Hohngelächter um die rettungslos Verlornen empor.

Ist diese Situation nicht furchtbar? Und mit welcher furchtbaren Wahrheit ist sie gemalt? Ist hier nicht dieselbe Freude an dem Grausenhaften das Princip gewesen, was die französische neuere Poesie zu einer Poesie der Verzweiflung machte? Wird nicht die Kunst, wenn sie auf diesem Wege fortgeht, zur Unnatur werden müssen? — Dies und noch viel mehr kann man sagen und wir antworten: bleibt die Kunst so wahr, wie auf diesem Robertschen Bilde, so mag sie immerhin die Verzweiflung malen. Sie wird uns aufs Tiefste erschüttern und doch durch ihre Natur entzücken. Und übrigens wolle man sich doch erinnern, daß auch die antike Kunst, von deren versöhnender Ruhe man so viel spricht, die Verzweiflung eines Orestes unter ihre Lieblingsgegenstände zählte, daß das Mittelalter, von dessen verklärtem Himmel man so viel spricht, an der blutigen Qual des Märtyrerthums sein reiches Kunstthema fand, daß die

Sündfluth die Maler bis auf unsere Tage beschäftigt u. s. w. um über das Vorurtheil einer ästhetisch nicht erlaubten Darstellung des Entsetzlichen hinauszukommen.

K. R.

Der alte Capitain Bozzaris Notos,

von Georg Perlberg in Nürnberg *).

Das alte Griechenland war die Pflegstätte der vollendetsten Kunstbildung. Das neue Griechenland besitzt zwar selbst noch keine bildende Kunst, aber es gibt zahlreiche Veranlassung zu trefflichen Werken derselben. Französische und deutsche Maler entnehmen seinen Trümmern, seinen malerischen Trachten, seinen schön gewachsenen Menschen, seinen reizenden Meeresgestaden und endlich seiner letzten Geschichte die ansprechendsten Motive. Teichs malt uns Gefangene; v. Heidekker versetzt uns auf das Anschaulichste nach Athen und zeigt uns, wie aus den Ruinen sich allmälig wieder ein Ganzes herstellen wird; Perlberg führt uns in die Mitte einer Griechischen edlen Familie. Ein bunter Teppich überschwebt baldachinartig eine der anmuthigsten Gruppen. Der alte Capitano sitzt behaglich auf dem Fußteppich, den Rücken an Polster gelehnt; er hat eben den Sotir, die Hauptzeitung, gelesen; aus einem durch Wasser den Dampf abkühlenden Rohr mit einer, vielleicht Preußischen, Bernsteinspitze raucht er, hat aber abgesetzt, um dem Sohn etwas zu demonstriren. Dieser steht in vollem Prachtanzug rauchend vor ihm. Das Gesicht drückt eben so viel Tapferkeit als List, eben so viel Strenge als Gutmüthigkeit aus; der Hauptzug ist

*) J. G. Perlberg malte mehrere Gegenstände der Art, die Palikaren, einen Kampf zwischen Türken und Freiheitshelden und zwar auf Leben und Tod, wie die Inschrift auf einem Marmorblock unter den Ruinen lehrt. Aus des Malers kürzlich erhaltenem Brief folgende Mittheilung: „Die Portraits auf diesem Bilde habe ich während meines Aufenthalts selbst in Athen nach dem Leben skizirt. Es ist Bozaris Noti, Bruder des berühmten Helden Marco Bozaris, sein ältester Sohn Demetrius, der jüngere Palamedes, seine Töchter Mirza und Ebrini. Ich habe mehrere Skizzen mitgebracht und zu meinen Studien mich mit griechischen Costums versehn. Ein halbes Jahr war ich in Griechenland, dann einige Zeit in Rom und nach dreijährigem Aufenthalt in München bin ich in meine Vaterstadt zurückgekehrt."

D. Red.

aber Gehorsam und Achtung gegen den greisen Vater, selbst in der Stellung markirt sich dies. Ein solcher Mann, wie dieser Sohn, hat selbst ein Urtheil, allein gegen das des Vaters hält er sich bescheiden zurück, ohne es jedoch ganz zu verleugnen. Zwischen ihm und dem Vater sitzt die Schwester und greift mit der zarten Hand in die Saiten einer Zither. Sie versteht nichts von den Staatsgeschäften, aber sie wünscht die Uebereinstimmung des Vaters und Bruders in ihren Ansichten. Ihre Schwester hat sich unterdessen mit dem Blick in die Landschaft gewendet; die Trümmer der Athenischen Akropolis ragen gegenüber mahnend hervor. Das junge Griechenland kann nie wieder zum alten werden, so wenig, als das jetzige Deutschland etwa wieder zum feudalistisch hierarchischen Mittelalter. Denn die Basis seines ganzen Lebens ist durch das Christenthum verändert, allein der Genius der Schönheit und Wissenschaft, der einst die alten Hellenen über alle Nachbarvölker emporhob, kann auch in dem jüngeren Geschlecht sich erneuen. Diese Verbindung des Neuen und Alten ist vom Künstler sehr sinnig durch die angegebene Gruppirung ausgedrückt. Links im Vorgrund sehen wir eine Sonnengebräunte Dienerin den Imbiß aus Früchten und Wein besorgen; die Politik, die zärtliche Pietät, die romantische Sehnsucht werden sich bei dem heiteren Mahle vereinen; sie können sagen:

Und die Sonne Homer's, siehe, sie lächelt auch uns!

Sollte Manchem die Buntheit der Farben auf diesem Bild als ein Fehler erscheinen, so muß er erwägen, daß gegen das helle Sonnenlicht, gegen die tiefe Bläue des Himmels und des Meers, gegen die Macht, womit unter diesem Himmel jede Farbe sich geltend macht, eine solche Mannigfaltigkeit nicht zum Grellen wird.

K. K.

Aussicht vom Balcon,

von Schirmer in Düsseldorf.

Der unaussprechliche Reiz dieser Landschaft liegt darin, daß sie durch alle Stadien von der Nähe in die Ferne und symbolisch in der Staffage von der Gegenwart zur Zukunft führt. Vorn zur Linken, auf dem Balcon, befinden wir uns in der wohnlichsten Häuslichkeit, die zum ruhigen Genuß der Gegenwart einladet. Ein kleines Kind, um die Ferne unbekümmert spielt, mit dem treuen Haus-

hunde, während die Mutter, welche ihre Welt in ihren Kindern hat, mit weiblicher Arbeit beschäftigt ist. Auf den Rand des Söllers hat sich ein Knabe gelehnt, in seine Seele den Glanz der vor ihm ausgebreiteten Welt einzusaugen. Der Knabe träumt sie noch mit dem vollen märchenhaften Duft; sein Horizont ist noch nirgends abgeschnitten; da er die Beschränktheit des Lebens noch nicht kennen gelernt hat, so schifft er noch leicht über die Meere; übersteigt die blauen Gebirge, die so versprechend, so geheimnißvoll lockend dem spähenden Blick die Welt umgürten; tausendgestaltige Ahnungen dämmern in ihm auf. Aber dicht vor der Burg reckt sich ein breiter, buschbewachsener Berg empor und wirft sich zwischen das heimische Vaterhaus und die reiche Welt der zukünftigen Wunder. Dieser Berg ist eine einzige Erfindung des Künstlers. Scheinbar hat er sich dadurch Raum zu einem interessanteren Vorgrunde genommen. Allein nicht blos, daß die Vegetation und die Licht-Perspektive vortrefflich sind, so wird auch die Höhe des Balcons dadurch überraschend klar. Folglich gewinnt der Standpunkt überhaupt und, indem man über den grünen Berg hinüber in die fernblinkenden Gewässer, auf Dörfer, auf eine Thurmgeschmückte Stadt, auf Bergketten sieht, scheint sich eine Unermeßlichkeit aufzutun. Die Phantasie läßt sich in den abentheuerlichsten Combinationen gehen; das ächte Reisegefühl, wie schön die Fremde sein möge, während doch die Heimath gar nicht verächtlich ist, wie der so gemüthliche Balcon mit seiner sehnsuchtlosen Idylle zeigt, das unbestimmte Hinschwärmen in die Weite, regt sich. In der That, der Maler hat durch diesen zwischengeworfenen Berg, der uns hinten ein im Duft der Ferne zitterndes Bild zeigt, ein Wunder der Perspektive gethan.

K. R.

Eine Heuerndte,

von Julius Baumann in Berlin.

Die Nymphen, die Dryaden, Satyre und Faunen der Alten sind wie der Glaube daran verschwunden. Aber die Natur ist geblieben und mit ihr die Sache. — Kleine Felsenberge, zum Theil bewachsen, umgeben eine geräumige Wiese. Ein in der Sommerhitze seichter Bach durchrieselt sie. Mädchen sind mit dem Harken und Aufladen beschäftigt. Von den Schnittern sieht man nur nach Hin-

ten zu einen älteren und jüngeren. Dieser trägt so eben auf dem Rücken ein Mädchen durch das Waſſer. Er fühlt ſich ſehr glücklich und möchte, daß der Bach noch einmal ſo breit wäre. Das Mädchen thut verſchämt, iſt ihrerſeits aber nicht weniger mit dem galanten Abenteuer zufrieden. Der Alte wirft einen ſchelmiſchen Seitenblick auf den Burſchen und das Mädchen; er hat ſo etwas zwar auch ſchon erlebt, aber er würde der Kleinen ebenfalls gern dienſtfertig geweſen ſein. Im Vordergrunde links hat ein Mädchen einen Korb mit erquicklichem Mundvorrath gebracht und macht ſich mit einer Bierflaſche zu thun, deren Inhalt köſtlich munden ſoll. Daneben lagert ein Burſch, der ſich mit einer neben ihm ausruhenden Schönen in's Verſtändniß bringt. Zunächſt macht eine Dirne es ſich in der Schwüle mit geſpreizten Beinen recht bequem, während noch Andere mit bald edleren, bald gemeineren Zügen um und auf dem Wagen, der beladen wird, zu thun haben. Von der Rechten kommt der Schaafhirt; er rückt mit ſeiner Heerde den Schnittern und Aufladern immer nach. Der Hirt iſt ein eisgrauer Mann; er hat den Strickſtrumpf in der Hand und ſpricht mit einem der Mädchen, das ſich theilnehmend nach ihm hinwendet. In den Mädchen iſt überall die auflöſende Gewalt der Hitze ſichtbar; die Buſentücher ſind meiſt abgeworfen; eine, deren Teint allerdings auch nicht mehr dadurch leiden wird, hat ſelbſt den ſchützenden Strohhut abgenommen; die Ueppigkeit des jugendfriſchen Lebens, eine ſinnliche Auflockerung des Gemüths brütet in der ſommerlichen Wärme in Allen. Die Mädchen ſind die Nymphen und Dryaden; der alte Bauer der Satyr; die jungen Burſche die Faunen; der weisheitvolle Hirt der Feldgott Pan ſelber, der ſein Werk beſchauet. Aber in der Mitte der Hauptgruppe ſteht eine ſchlanke Dirne, mit dem Zuſammenharken des geſchnittenen Graſes in der anmuthigſten Stellung beſchäftigt und in dem naiven Geſicht eben ſo viel Unſchuld, als unbewußte Sinnlichkeit ausdrückend. Dies Mädchen dürfte als harmloſe Einheit einer natürlichen Reinheit der Geſinnung mit der Fülle des ſchwellenden Lebens die Hauptleiſtung des Bildes ſein, deſſen Anordnung, Zeichnung und Colorit wir jedoch nicht weniger loben wollen.

K. R.

Die humoristischen Bilder.

Bei dem stäten Hinblick auf das Ideale und Stylmäßige war der Sinn für treffende und feine Charakteristik untergegangen. Man verzichtete auf eine durchdringende Zeichnung, auf eine kräftige Färbung und rühmte das vornehme Bestreben des Malers, der die Natur im Glanz einer höheren Sphäre zu zeigen bemüht gewesen sey, der absichtlich lebhafte, nur den Sinn bestechende Farben vermieden habe. Der Beschauer sollte sich von der alltäglichen Vorstellungsweise abgezogen sehn, um ungestört den im Bilde ausgesprochenen Gedanken zu fassen. Eine solche symbolisirende Richtung mußte die Malerei zu einer nüchternen Unbestimmtheit führen. Die bildende Kunst hört auf, sobald sie sich das Uebersinnliche getrennt vom Sinnlichen, das Geistige getrennt vom Körperlichen zu denken vermag.

Der Genremalerei müssen wir schon darum Beifall zollen, als die bei ihr vorherrschende Kunsttechnik sich als die Trägerin der eigentlichen Kunst bewährt hat. Auf dem Grunde ihrer verkannten Realität erspros das Schöne, das unsere Tage zeitigten. Der Geist, der aus den alten Genrebildern uns anweht, ist mit unserer Nazionalität innigst verwachsen; er ist um so weniger als ein abgeschiedener anzusehn, da ungeachtet der veränderten Kunstansichten derselbe, wenn auch in scheuer Zurückgezogenheit, sich gleich bleibend behauptete, namentlich in Holland. Wilhelm van Mieris, der bisweilen seinem berühmten Vater zum Verwechseln ähnlich ist, starb erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Der Dortrechter Maler M. Versteegh malte im Anfange des jetzigen Nachtstücke in Schalken's, seines Landmannes, Manier und von solcher Trefflichkeit, daß sie wie die seinigen bezahlt wurden.

Die Genrebilder bezwecken nicht eine Erhebung zum fern Stehenden, sondern vielmehr ein treues Wiederfinden des Nahen. Frühere achtlos aufgenommene Eindrücke werden uns durch die Erinnerung klar. Ein Zug der Vertraulichkeit führt uns zu dem heiteren Stillleben, als einer befreundeten Welt, ein Anhauch ungetrübter Kindlichkeit vergegenwärtigt uns einen gemüthlichen Gedankenkreis. Es ist der Zauber des Naiven, der uns fesselt und hinreißt. Er ist es, der bei einer ins Einzelne gehenden Wahrheitstreue, wie es wohl jeder an sich em-

pfunden haben wird, unwillkührlich unsere Mienen zum Lächeln verzieht, unser Herz wie überrascht öffnet und erfreut. Aufgabe des Genremalers ist die Erfassung und Zu-Rathebeziehung des geheimsten Seelenlebens, dessen Kern derselbe ist, in wie verschiedener Schale er sich auch verbirgt und daher überall gleich erkennbar, gleich erfreulich. Wo wir dieses wahrnehmen, vergessen wir betreffen das blinde Drängen und Treiben von außenher und feiern im Mitgefühl. Schon die Vorstellung der Ruhe, des Genusses und des Gemüthlichen erregt uns angenehm und wir sind geneigt, unsere Empfindung selbst auf leblose Gegenstände zu übertragen, wie dies der gangbare Ausdruck: lachende Gegenden bestätigt. So vermag uns das Gewöhnliche selbst über das Gewöhnliche zu erheben. Dennoch darf der Maler aus dem Vielen, das sich ihm darzubieten scheint, nur weniges herausheben und dasselbe muß seine schöpferische Freiheit, durch reiche Beziehungen mit dem Ganzen in der Darstellung, völlig umgestalten. Die Wirklichkeit in ihrer störenden Gemeinheit liefert ihm nicht das Bild, sondern nur Studien und Motive zu demselben. Die Erfindungen werden sich bald mehr zum idyllisch Seelenvollen, bald zum humoristisch Erwecklichen hinneigen, ihre Grundlage aber ist Wahrheit und demnach erscheint das Rührende und Ernste keineswegs als ausgeschlossen. Coypel's Schäferszenen sind uns bei aller Zierlichkeit widerwärtig und Schrödter's Don Quixote stimmt uns bei aller phantastischen Lächerlichkeit ernst, dort herrscht eine galante Unnatur und hier die Kraft der Wahrheit.

Es ist nicht der Zauber des Ideals, sondern der Zauber des Naiven, auf dem die anerkannte Würde der heutigen Geschichtsmalerei vorzugsweise beruht. Zur vollendeten Schilderung des Naiven gehört eine eben so zarte, als scharfe Individualisirung, eine wie in Haupt-, so in Nebensachen gleiche Gediegenheit der Ausführung.

Die Reihe der humoristischen Bilder haben wir mit der Erinnerung an den Maler zu eröffnen, der die Genremalerei unter uns wieder zu Ehren brachte.

Joh. Friedr. Carl Constantin Schröter, geboren zu Skeudit in Sachsen 1795, starb zu Berlin 1835 nach vieljährigen Brustleiden. Sein Todestag war der Lukastag, der 18. Oktober, an dessen, von den Malern in Berlin begangener, Feier er sonst thätigen Theil genommen. Dem verdrießlichen Unterricht, den er An-

fangs in einer Apotheke, dann in einer Tischlerwerkstätte genoß, machten die Freiheitskriege ein Ende, die ihn zu den Waffen riefen. Da er wegen Schwächlichkeit 1814 den Abschied zu nehmen gezwungen war, so beschloß er jetzt seiner Lieblingsneigung zur Kunst ganz zu folgen. Nachdem er einige Jahre in der Akademie in Dresden gearbeitet hatte, verließ er sie, da er einsah, daß er zum Historienmaler, zu dem er hier gebildet werden sollte, keinen Beruf habe. Seit 1819 lebte er in Leipzig von der Bildnißmalerei. Oft stellte er mehrere Bildnisse auf einem Bilde zusammen. Dies führte ihn auf die Darstellung einer Familienszene, Mutter und Tochter, spinnend und klöppelnd, welche auf der Ausstellung in Leipzig Aufsehen erregte. Sein Gönner, der bekannte Direktor Schnorr rieth ihm jetzt, sich ausschließlich dem Genrefach zu widmen. In einem Nekrolog*), dem das Vorhergehende entnommen ist, heißt es: „Schröter's erstes größeres, ächt humoristisches Genrebild: die Muthwilligen wurde auf der Ausstellung von 1824 zu Dresden von dem Publikum förmlich belagert und ohne zu lachen konnte niemand das Gesicht des dicken, schnarchenden Pachters ansehen, der von einer netten Bauerdirne mit einer Gerstenähre unter der Nase gekitzelt, im Schlaf ein höchst possirliches Gesicht schnitt. Gleichwohl ließ ein gelehrter Kunstkritiker (Böttiger?) in einem Referat über die Dresdner Ausstellung seinen Unmuth über das Publikum aus, weil es an einem so untergeordneten Gegenstande mehr Gefallen fand, als an den großen historischen Bildern und Landschaften, welche der Zeit die Zierden der Ausstellung sein sollten. Die Muthwilligen und das vis à vis brachte Schröter 1826 mit nach Berlin, wo er sich niederließ. Beide Gemälde machten ihn hier, trotz einer sehr strengen Beurtheilung, doch beim Publikum vortheilhaft bekannt, wie die 1828 in Berlin ausgestellten Gemälde der Musiklehrer, der Appetit, der Sermon, der Beobachter als sehr nette, humoristische und sauber gemalte Bildchen durch die delikate und sehr detaillirte Ausführung der Köpfe und das schöne reine Colorit derselben Schröter's Ruf wirklich begründeten und demselben viele Bestellungen brachten." Sein vornehmstes Werk, die Versteigerung des Nachlasse

*) Von F. Lucanus in Kugler's Museum 1835 S. 365. Vergleiche den Nekrolog von demselben Verf. im Kunstblatt 1835 S. 433.

eines Malers, vollendete er 1832. Unter seinen hinterlassenen Bildern, wozu das unsrige gehört, befand sich die Dorfschule, die in Berlin 1836 in demselben Jahre ausgestellt war, als in Dresden die Dorfschule des geistesverwandten Hasch.

Der Schuhflicker. Ersteren sieht der Alte mit dem Ausdruck größter Unbehaglichkeit am Ofen, in dem hell das Feuer brennt und auf dem die Kaffeekanne dampft. An Arbeit fehlt es ihm nicht, denn durchlöcherte Stiefel liegen auf dem Boden in Masse und verbeißen ihm, wie die Danaidenfässer, eine endlose Beschäftigung. Die Umgebung in allen Einzelheiten entspricht der ergötzlichen Persönlichkeit. Der Staat, in dem er ausgeht, hängt an der Wand, der blaue Rock, der dreieckige Hut, und die warmen Fausthandschuhe, die er sorgsam an einem Band sich um den Hals zu hängen pflegt. Am Fenster mit den befrornen Scheiben steht die verlassene Arbeitsstätte. Noch wunderbarer als der spinnenbeinige, eiserne Ofen nimmt sich der Stuhl mit den ungleich langen Füßen aus, von denen zwei auf dem Untersatz des Schustertisches aufstehn. Man ist besorgt, daß der Schuhflicker, wenn er der, zu seinem Geräth gehörigen, Branntweinflasche zuspricht, mit einem unfreiwilligen Salto mortale von der Bühne seiner Wirksamkeit herabkommen könne. Mit der Schlafmütze auf dem Ohr und herabgezogenen Mundwinkeln steht er jetzt in der Attitude des Kranichs, weil diese ihm gestattet, zugleich eine Sohle zu wärmen, während er mit den Händen hinter sich die allzuheftig zuströmende Wärme abwehrt. Alles verräth, daß sein Leiden bereits überwunden ist und der Kaffee ihn bald mit dem Leben wieder gänzlich versöhnen wird.

Offenbar war das Bild unvollendet und wurde von einer minder geschickten Hand, als der des Meisters ausgeführt. Statt der harmonischen Eleganz, die sonst Schrödter's gemüthliche Bilder auszeichnet, stoßen wir hier überall auf Härten und Ungleichheiten.

Den Ruhm des größten Humoristen nimmt wohl Adolph Schrödter*) in Düsseldorf in Anspruch. Als Monogramm hat er den Propfenzieher gewählt und durch seine unerschöpfliche, wie Champagnerschaum keck auf-

*) Seine letzten Arbeiten sind eine Aquarellzeichnung: Don Quixote am Fensterkreuz hangend und die Gemälde: Jagdpartie mit 13 Portraitfiguren und die Abendsonne, eine ernste Erfindung.

sprudelnde Laune, mit der er das Thema: Nunc est bibendum! immer mit neuem Reiz behandelt, wird dasselbe vollkommen gerechtfertigt. Viele seiner köstlichen Erfindungen, die ein Seitenstück zu einem Bilde im „Kunstbuch", (wo um einen Riesen-Pokal die Arbeiter im Weinberge ihren Ernst bewähren,) bilden, sind nur dem engern Kreise seiner Freunde bekannt. Die bildlichen Einladungen zu Trinkgelagen machen eine kleine Sammlung aus. Hier sieht man in anmuthigster Abwechslung, wie im Kellergewölbe Comus, auf dem Faß reitend, den Weinheber handhabt, als ob er mit vollen Backen in eine Posaune stieße, wie bei einem hitzigen Carrouselreiten als Ziel der geschwollene, wahrlich nicht wassersüchtige, Bacchus aufgestellt ist, wie ein Ritter mit dem Speer ein ihn zum Angriff reizendes Ungeheuer siegreich erlegt, es ist nämlich eine als Lindwurm maskirte Tonne, die aus offner Wunde Traubenblut verspritzt, wie seines Sieges gewiß ein Heer gegen eine Batterie Flaschen marschirt, als dessen Feldzeichen der Propfenzieher prangt.

Auf dem Bilde*) unserer Ausstellung spielt nicht die Jungfrau Kanne, die Schrödter's Kunst verherrlicht hat, wohl aber das Kannegießern eine Rolle. Wir belauschen hier ein anziehendes Gespräch Uckermärkischer Bauern. Wie bei manchem Bildniß, ohne daß wir die dargestellte Person kennen, sich uns die Ueberzeugung aufdrängt, es müsse getroffen seyn, so ist es uns hier unmöglich, einen Zweifel gegen die Echtheit des Ausdrucks zu erheben. „Wie die Alten sungen, so zwitscherten die Jungen." heißt es und in jeder Stellung, in jedem Zuge lesen wir hier die Unwandelbarkeit der angeerbten Art. Als lächerlich erscheint die sonst einfache Tracht, indem wir sie von demselben Zuschnitt wie bei den Erwachsenen, so bei den Kindern antreffen. Das Komische auf den Modeblättern, wo die bunt ausstaffirten Kinder die Damen und Herren zu parodiren scheinen, ist hier mit Glück und ohne Uebertreibung überboten. Eine Ideen-Aufregung bei Leuten, wo sich alles auf das sich gleich Bleibende, still Stehende gründet, kann nicht anders als erbaulich seyn.

Eine Bauernfamilie, vielleicht auf dem Gange nach der Kirche, wird vom Nachbaren, der, voll von Neuigkeiten, sichtbar die Weisheit des Dorfes repräsentirt, an-

*) Dasselbe ist zweimal von Schrödter gemalt. Eine Lithographie ist danach von Fischer und Tempeltei gefertigt.

gehalten, denn diesen brennt es, die gewichtigen Nachrichten von auswärts an willige Zuhörer anzubringen. Er theilt sie mit und erklärt zugleich, wohin Dinge der Art unfehlbar führen müssen. Es ist ein Politiker und indem er die ausgebreitete Hand im Eifer erhebt mit der Bemerkung, es ließe sich an den fünf Fingern abzählen, stößt er mit dem Stock auf den Boden, um der Schilderung einen bedeutsamen Drucker zu geben. Der Angeredete, eine lange Figur mit ungeschickten Holzschuhen, in schlichter Treuglaubigkeit erscheint verlegen, um so mehr, da die, von der lauten Deklamazion aus dem Grase aufgescheuchten, Gänse Revoluzion schreien, und er fragt, ob die Feinde (nach einer Rezension ist die Rede von den Cristino's und Carlisten) bereits bei seinem Gehöfte, wohin er zeigt, vorsprächen und greift unwillkührlich in die Tasche, um festzuhalten, was gerettet werden kann. Die Frau des Langen, deren derb ruhige Züge die Andacht in völlige Erstarrung setzt, hört verwundert zu, wie klug der Nachbar sprechen könne. Der Junge mit dem braunen Hut ist der Mutter Ebenbild und sieht einem Mädchen gegenüber, auf das die Lebhaftigkeit des Redners vererbt zu seyn scheint. Jener verräth dieselbe Theilnahmlosigkeit, obgleich dieses, als die Hüterin der Gänse, das bewegende Princip in den Händen trägt.

Im Maler-Atelier von J. P. Hasenklever von Remscheid*) sehen wir dem Treiben der Künstler hinter den Coulissen zu und erfreuen uns der genialischen Unordnung. Alles ist so ungesucht und charakteristisch, als habe das Zufällige sich von selbst zum Bilde zusammengestellt. Und nichts anderes mag zufällig seyn, als die erste Auffassung des Gedankens, die Maschinerien zu verwirklichen, die zum Hervorzaubern einer Vorstellung erforderlich sind. Häufig sind Maler-Ateliers gemalt, aber die Wahrheit sieht sich durch eine sich vordrängende Absichtlichkeit in ihrem Recht gefährdet, indem sie sich meist als eine für die Oeffentlichkeit bestimmte Schaustellung zu erkennen geben.

Cocherau, ein talentvoller früh gestorbener Schüler von David malte ein solches, wo alles Licht durch eine halb geöffnete Lade eindringt und die Szene, nament-

*) Nach Scotti lieferte derselbe Genrestücke seit 1833, worunter sich mehrere Nachtstücke (die Tanzschule ist nicht genannt) befinden. Das Maler-Atelier hat den Namen: Die Genre-Maler auf № 1.

lich das nackte Modell, nach dem viele Maler, alle von gleichem Drang beseelt, fleißig zeichnen, mit magischem Schimmer beleuchtet.

Berühmt ist H. Vernet's Atelier, das beim ersten Anblick als eine Caserne erscheint. Hinten ist ein Pferd angebunden, an der Wand hangen Helm, Schwert und Sattel, von den zahlreich Versammelten stützt sich einer auf ein Gewehr, ein anderer bläst die Trompete, ein dritter schlägt die Trommel, zwei sind im Gefecht begriffen. Man sieht die großartigen Zurüstungen zur Gewinnung wirksamer Details für Schlachtenbilder, die von verschiedenen an der Staffelei sitzenden, Künstlern benutzt werden. Was wir schaun, ist schon ein Schlachtenbild. Man denke sich das Getöse, wo unter dem Kriegeslärm auch eine Deage helfert, die auf ein, wahrscheinlich gebundenes, Roß angelegt wird, und es verschwindet aller Glaube an die Stätte, wo der Geist und nicht allein die Hand mechanisch schaffen soll, wo ein Vernehmen durch die äußeren Sinnorgane nicht allein ausreicht. Mühsam zusammengesuchte Einzelnheiten sind hier mühsam zusammengedrängt, um den staunenden Beschauer zu lehren, was der Schlachtenmaler alles zu seinen Studien brauche.

Versetzen wir uns in das Atelier des Prof. von Vogel in Dresden, ein Bild das zweimal von diesem Meister gemalt wurde, so erkennen wir nur durch das von oben einfallende Licht, daß wir in kein Visiten-Zimmer eintreten, worauf sonst die geschmackvolle Tapezierung, die Meubles hindeuten. Dem Gemach entspricht das zeremonielle Wesen der Gäste. Während der Bildhauer David den größten Dichter unserer Zeit als Büste modellirt und Vogel die Gelegenheit benutzt, die interessante Szene zu malen, stehen in standesmäßiger Haltung die Notabilitäten Dresdens umher, die den Ruhm des deutschen Athens wahren.

Ueberall finden wir etwas zwangsvolles, einmal die Berücksichtigung der Gäste und Fremde, dann das Streben nach vollständiger Darlegung und endlich die Schulpflichtigkeit. In Hasenklever's Atelier sehen wir Ungebundenheit, ein freudiges Sich-Ueberlassensein. In jugendlichem Muth verlachen die Kunstjünger alle beengende Formen und schwelgend im Selbstgefühl nähren sie die Zuversicht des Gelingens von dem, was sie mit frischen Kräften angreifen. Im Wetteifer wächst ihre Begeisterung, die sie über alles Störende und Niederdrückende leicht hinweghebt. Unter den Malereien in der Stube er-

kennen wir den Entwurf zu Greve's Zechern*). Ein aufgeschlagenes Buch „Sibirien" verräth, macht uns mit dem Spottnamen der dargestellten Akademie-Klasse bekannt. Versöhnend liegt eine Karte von Düsseldorf daneben, auf dem die Vergnügungsörter verzeichnet stehn, und lehrt uns, wie wohl es sich die Verbannten seyn lassen, wenn es nicht das jovialische Wesen der Maler uns genugsam zu erkennen gäbe, die sich hier gegenseitig portraitirt haben. In der einen Ecke des Bildes lesen wir: **Hasenclever, Heine, Greve, Grashoff, Wilms, Engelpinx. 1835.** Wie in ihren Mienen spricht sich in jedem Gegenstande der Umgebung aus: der Sieg ist unser! Im Hintergrunde steht die verstaubte Statue des Bergbetschen Fechters, ein Maler schleppt wie eine Leiche die Modellpuppe hinweg, vorn auf dem Boden liegen im bunten Gewirr ein Todtenkopf, ein Rappier, ein Fechthandschuh ein Brustharnisch und eine Palette, diese zerspalten, weil sie, wie es scheint, als Schild gehandhabt wurde; im Kampf scheint es indeß nur der Flasche den Hals gekostet zu haben. In der Mitte als Triumphator steht der Kleinste der Künstler, der ungeachtet seines gedrückten Wuchses sich am imponirendsten emporhebt. Gleich einer Pallas hält er den gewaltigen Malstock als Speer in der Rechten, während seine Linke, nicht mit dem versteinernden Medusenkopf drohend, die Bierflasche hält, die im Gegentheil Lebensfeuer wecken soll. Sie ist bestimmt für den rothbärtigen Kerl, der in phantastisch zerlumpter Kleidung mit dämischer Gebärde voll träger Plumpheit, Modell steht, und den Mittelpunkt der Vorstellung bildet. Wir haben auch in ihm einen Künstler zu erkennen, dessen scherzhafte Verkappung vielleicht die Entstehung des Bildes bewirkte. Die Erfahrung, daß Leute, wenn sie gemalt werden sollen, gewöhnlich ihre Züge ganz verändern, gab Hasenklevern die Idee ein, hier der ängstlichen Befangenheit des Hereingerufenen durch Vorhalten eines Wiederbelebungsmittels zu Hülfe zu kommen. Auf der Seite links erblicken wir einen Zeichner im hellrothen Flausch, der mit sicheren Strichen die wunderliche Figur portraitirt, rechts sitzt, die Füße zu beiden Seiten der Stuhllehne vor sich hinstreckend, mit der Pfeife im Munde, ein anderer Künstler, der, nicht besorgt um den Erfolg, über die Composizion der Szene nachdenkt. Den Humor theilt auch die Aufwarterin, die den Kaffee in die

*) Das Bild befand sich auf der Berliner Ausstellung 1834.

Stube trägt und der Possen eines mit ihr scherzenden Jünglings lacht.

Die schöne Erfindung des Bildes würde durch eine kräftigere Färbung bedeutend an Effekt gewonnen haben.

Ein ausgezeichnetes Werk von Schelver stellt in einer Landschaft das Zusammentreffen eines Landkutschers mit einem sogenannten Schiffsreiter dar *). Auf dem Schlachtenbilde von Schelver sahen wir die Ruhe spartanischer Kaltblütigkeit, hier die des ausgebildetsten Phlegma's. Das einförmige Hin- und Herfahren, die Geduldigkeit der Pferde erhält diese beiden Männer, wie man sieht, in einem seelenzufriedenen Zustand zwischen Wachen und Schlafen. Der Pferdejunge hat das Gespann des Landkutschers bereits abgefüttert, die Passagiere empfinden die tödtlichste Langeweile; ein Mädchen beugt sich aus dem Wagenfenster und läßt eine Gabe in die Schürze einer Bettlerin fallen, ein Herr neckt sich mit dem Hunde, der den verlassenen Fuhrmannssitz eingenommen hat, zum Zeitvertreibe macht ein anderer Hund auf Frösche Jagd. Der Alte indeß, dürr und trocken mit dem blauen Kutscherhemde, vergönnt als ein Feind aller Uebereilung sich Erholung. Obgleich er einen Hut trägt, hat er die Schlafmütze nicht vergessen. Mit der Pfeife im Munde langt er aus der Tasche besseren Schwamm hervor, da sein gleichgesinnter Freund sich vergeblich abmüht, Feuer anzuschlagen. Bei den langsamen Tabakrauchern wird man an den Tabakschnupfer erinnert, welcher zum Nehmen einer Prise mehr Zeit brauchte, als L. Devrient, um eine Bouteille Champagner auszutrinken. Der andere Kutscher verräth durch seinen Anstand, daß er Soldat gewesen, dessen dermalige Uniform aber in einer wollenen Pferdedecke besteht. Er hat einen Kahn mit Mönchen ans Land gezogen. Seine beiden kräftigen Pferde (von vortrefflicher Zeichnung) stehen so ruhig und verträglich neben einander, als die leidenschaftslosen Führer. — Wenn die Schönheit des Schlachtenbildes in der meisterhaften Ausführung der Figuren des Vordergrundes bestand, so findet dieses hier in erhöhterem Maaße statt, da auf Kosten der Harmonie hier alles Uebrige als vernachläßigt erscheint. Allein die

*) Dasselbe ist benannt: „Eine Fähre am Main. Ein würzburger Schiffsreiter ist mit einem münchner Lohnkutscher im Gespräch."

gemächliche Begegnungsszene ist so treffend und so erquicklich, daß das Auge immer auf den beiden treuherzigen Naturen weilt und kaum den Verlust empfindet.

Die idyllischen Bilder.

In der „Vorschule der Aesthetik" erklärt Jean Paul die Idylle als die Darstellung des Volksglücks in der Beschränkung. Das, was in der Idylle, die weder Geist noch Herz in heftige Aufwallung versetzt, uns froh erregt, ist eine Kraft, die im selben Maaße, als sie uns hinreißt, ein Wiederkehren zu uns bewirkt. Mit Bezug auf das Kindliche, das die Behandlung derselben zu bedingen scheint, vergleicht Jean Paul die Bewegung, die wir empfinden, mit der auf der Schaukel, die in kleinen Bogen auf und niederwiegt, wo wir ohne Furcht fliegen und fallen. „Die Idylle fodert, sagt er, eben für ihre Beschränkung im Vollgrün die vollsten örtlichen Farben, nicht nur für Landschaft, auch für Lage, Stand und Charakter und verwirft die unbestimmten duftigen Allgemeinbetten Gesners.

In der Malerei gehört die Idylle, schon weil sie meist statt des Individuums die Classe darstellt, zum Genre und heischt alles dasjenige, was als Erforderniß desselben angegeben wurde, wenn ihre Wahrheit das Herz in wohlthätige Rührung, den Geist in angenehme Träume wiegen soll. Sehr gelungene Beispiele zeigt unsere Ausstellung. Es sind Szenen aus der Kinderwelt, aus denen uns beglückende Erinnerungen an das goldene Zeitalter auftauchen.

Ein Lieblingsbild der Beschauer sind die beiden Kinder von Aug. von der Embde aus Cassel*). Es lehrt, wie Genügsamkeit die reinsten Freuden in sich schließt, wie nur die Kindheit die Lust der Gegenwart mit ungetheiltem Gefühl in sich aufnimmt. Bruder und Schwester, etwa 4 bis 5 Jahre alt, sitzen auf dem Balken einer Brandstätte und vergessen, indem sie Ketten aus Butterblumen-Stengeln verfertigen, was geschehen ist, ob-

*) Auf der letzten Ausstellung in Mainz befand sich von v. d. Embde ein Bauermädchen mit einem Liebesbrief, ferner ein kleines Mädchen, das einen Pflaumenkuchen vor der Naschhaftigkeit einer Katze bewacht.

gleich die Schürze des Mädchens zeigt, daß auch seine Habe nicht verschont blieb. Die Angst ist verschwunden, die ihnen den Tod zu bringen drohte, die Thränen sind getrocknet, mit denen sie ewig die Asche zu netzen vermeinten. Sie vermissen nicht das schützende Dach, denn freundlich lacht der Himmel, dem Knaben genügt das Hemde, denn, wenn nicht der Tag, so bringt die emsige Arbeit sein Blut in rascheren Lauf. V. d. Emde malte früher denselben Gegenstand*) in einer Art, daß man deutlich sah, wie der Verlust den Spielenden sogar zum Vortheil gereicht. Das liebende Paar befindet sich dort auf der Schwelle der Thüre, in dessen ungestörten Besitz es sich, seitdem die Hütte in Trümmer verwandelt zusammensank, setzen konnte, aus einer halbverbrannten Bank hat es sich einen Schlitten gemacht, aus dem Schutt ist zu seiner Lust überall Unkraut aufgeschossen. Die Zusammenstellung der hübschen, ländlich erzogenen Kinder ist äußerst anmuthig, der ältere Knabe ist der Meister, das Mädchen versieht die Handlangerdienste und, indem es die Stengel zureicht, ist es bemüht, die Kunst ihm abzusehn. Der Ernst des Spieles gewinnt durch den Widerspruch in sich ein erheiterndes Element.

Die Zeichnung, die Kraft des Ausdrucks, ist ungleich mehr als die Farbe zu loben. Die nackten Theile der Figuren haben ein einförmiges, unwahres Colorit, als wenn sie von Porzellan wären. Die Umgebung ist nur angedeutet. Kaum wird es erkannt, daß der blühende, reichen Segen versprechende, Kirschbaum als ein tröstliches Bild sich über der Zerstörung erhebt.

Eine ausgezeichnete Erfindung von Th. Heinrich in München giebt uns die kleine Mielmalerei, die uns eine Gruppe von schönen Kindern zeigt. Die Eleganz der Ausführung zeigt eine, an englische Kupferstiche erinnernde, Glätte, die bei einem größeren Bilde und bei einer weniger liebreizenden Darstellung kaum gebilligt werden könnte. Drei Geschwister, zart und blond, alle von holdseligem Aeußeren, deren halbe Gestalt man nur sieht, befinden sich in einer Landschaft hinter einem Tisch, auf dem ein Kartenhaus prangt, das das jüngste Mädchen zu nicht geringer Selbstzufriedenheit glücklich aufgebaut hat. Man sollte glauben, daß dieses Kind und das Mädchen auf dem beschriebenen Bilde nach demselben Original ge-

*) Hannoversche Kunstblätter 1836 S. 9.

malt wären, obgleich der eine Künstler in München, der andere in Cassel lebt, eine solche Aehnlichkeit erhebt den Zügen der wahrheitsgetreue Ausdruck der Aufmerksamkeit. Die kleine ernste Baumeisterin wehrt mit der Linken die Hand des muthwillig neckischen Knaben ab, um das Werk ihres Fleißes zu retten, und bemerkt nicht, wie derselbe verstohlen die andere Hand um ihren Hals gelegt und ein Städchen als Wetterstral auf den Kirchthurm leitet. Die ältere Schwester mit dem Haarband, an deren Arm ein Strohhut mit einem Blumenkranz hängt, ist schadenfrohe Helferin und lächelnd den Finger an den Mund haltend, scheint sie Stille zu empfehlen, damit die List gelinge.

Ein schönes Seitenstück zu seinem Pfingstmorgen, der mehreren Ausstellungen zur Zierde gereichte, lieferte Ludwig Most in dem Ostermorgen. Die Feier des Festes erhöht das klare Frühlicht, welches wie mit freudigem Gruß in das Zimmer blickt, das als die Stätte altehrbarer Frömmigkeit im Sonntagsstaate prangt. Alles ist sauber und blank, der Fußboden mit weißem Sand bestreut und am Spiegel hangen zur Beschenkung der Kleinen bunte Ostereier. Diese erhalten in Pommern (der Maler ist ein Stettiner) die Kinder, die am ersten Osterfeiertag die Langschläfer mit grünen Ruthen weken. Das sogenannte Schmackostern, wahrscheinlich: Schmeck Ostern! soll spielend an Christi Geißelung erinnern, wie das Aprilschicken an das Hin- und Herschicken von Pontus zu Pilatus. Man hat, und wohl nicht mit Unrecht eine Beleidigung des Gefühls darin gesehn*), daß hier der Knabe mit der Ruthe zu dem sicht beschienenen Bette des Großvaters, den man schnarchen zu hören glaubt, sich hinschleicht. Allein der Maler ist in so weit in Schutz zu nehmen, als er den Scherz in dem großelterlichen Hause zu schildern, wo die Kinder der ausgedehntesten Freiheit sich zu erfreuen pflegen, nicht aufgeben mogte, als dem Enkel der Preis der bunten Eier erst den rechten Werth erhalten muß, wenn er sie dem freundlichen Großvater abgewinnt. Stattlich ist der Bube gekleidet, der, eben

*) Anstößiger ist es im Rechnungsbuch des deutschen Hochmeisters, des Hauptes eines geistlichen Ordens im J. 1408 zu lesen: „4 Scot den Viehmägden gegeben von des Meisters Gebeiße, als sie schmackosterten." Ob sich eine ältere Urkunde über den Osterscherz vorfinden mag?

gekommen, die Mütze abzuziehen sich keine Zeit nimmt, um nicht den günstigen Augenblick zu versäumen, indem er mit der einen Hand die Ruthe hinter dem Rücken hervorzieht und mit der andern die sprechende, gleichsam jedes Hinderniß abwehrende Pantomime macht. Neben ihm sieht die gute Großmutter, mit der weißen Spitzenhaube, dem grün und roth schillernden Pelzmäntelchen, bereit, wohin anders? als in die Kirche zu gehen. Sie hält das Gesangbuch in der Hand und schon glühen im messingenen Feuerbecken (Feuerstübchen) die Kohlen, die die Kälte in der Kirche erträglich machen sollen. Der Alte schläft noch, der zur Vorbereitung ihr am Abend bei kurz abgebranntem Licht, vielleicht in die Nacht hinein, aus der großen, noch aufgeschlagenen Bibel vorlas. Rührig waltend hat sie ihm auf den Stühlen am Bette reine Wäsche und sonntägliche Kleider (die im Vergleich zu den übrigen zu modern zu seyn scheinen) sorgfältig zurecht gelegt. Sie möchte ihn nicht wecken und doch hört sie schon das Läuten, da kömmt unerwartet der Enkel, dem sie lächelnd seine Schalkheit verweist und von dem sie es dennoch gern geschehen läßt, daß der Großvater aus dem Schlaf aufgestört werde, um des Einfalls des lebhaften, hoffnungsvollen Lieblings zu lachen.

In allen Zügen führte den Pinsel hier seelenvolle Liebe und eine auf Kunsterfahrung gestützte Einsicht. Schaut in diese Stube und ihr fühlt euch heimisch und ruft Willkommen seinen Bewohnern! In solchen gemüthlichen Darstellungen kann Mesk nur höchstens in Peter van Hooghe einen Meister finden.

Hildebrandt und die geistesverwandten Geschichtsmaler.

Unter den Geschichtsmalern, deren Werke sich auf den Zauber des Raiven begründen und dadurch ihre, wohl nicht zufällige, Verwandtschaft mit der Genremalerei bekunden, nimmt eine Ehrenstelle ein Theodor Hildebrandt aus Stettin.

Seine ersten Kompoſizionen waren Szenen aus Shakespeareschen Trauerspielen und seine letzte gleichfalls. Die ersten mit der letzten in Vergleich zu stellen, wäre eben so mißlich, als wenn man die Wahl, die den Künstler bei seiner Vermählung leitete, mit jener Liebe zum Theatralischen in Verbindung setzen wollte. Der

bekannte Hogarth gehört zu den ersten, der es versuchte der bunten Welt der Bretter, wie er sie sah, einzelnen Bühnen-Helden in Momenten höchster Kraftanstrengung auf Gemälden ein dauerndes Andenken zu stiften. Ein solches Bestreben muß stets seinen Zweck verfehlen, denn es kann nur für den Augenblick reizen und anziehn. Tieck rechnet dem Schauspieler das Drunen nicht als Fehler an, da ein solches sich sehr wohl mit der zu beobachtenden Haltung vertragen kann. Dieser ist genöthigt, den Ausdruck über die Wahrheit hinaufzusteigern, um bei den schnellen Uebergängen, einer empfänglichen Kraft sich zu versichern. Das Vorüberfliehende der Bilder ist bei einem Schauspiel eben nothwendig zur Versinnlichung einer Handlung, zur Entwicklung eines Charakters. Ein Schauspiel, von dem man rühmt, daß es gute Szenen habe, ist gewöhnlich ein mißrathenes, denn jede einzelne, von deren Anlage man schon auf den Umfang des Ganzen soll schließen können, muß als unzertrennlich von den andern nur durch sie ihre Bedeutung gewinnen. Das Epos beschreitet das Geschehene, Bruchstücke können hier abgerundete Gemälde seyn, der Plan bedingt keine bestimmte Länge, das Schauspiel dagegen stellt sichtbar das Successive dar und im Wechsel müssen die Eindrücke sich gegenseitig verdrängen und auflösen. Das Fixiren theatralischer Vorstellungen verspricht nicht dem Schauspieler *) und nicht dem Maler Dank. Im J. 1826 malte Hildebrandt den berühmten Devrient als Lear neben Cordeliens Leiche **), 1829 ebenso eine Szene aus Romeo und Julie. In dieser Zeit entstand sein Kauber, der redend die gespannteste Aufgeregtheit ausdrukt und dessen Seele außerhalb des Bildes ist, indem er den Augenblick erspäht, auf seinen Verfolger die Büchse abzudrücken. Das unheimliche Gefühl, das den Beschauer anwandelt,

*) Wenn derselbe sich auch zugleich als Künstler und plastisches Kunstwerk zeigt, so sehen wir in ihm wieder den Begriff des letzteren aufgehoben; weil er während des Schaffens geschaffenes zur Anschauung bringt. Das Entstehen und Verschwinden der Eindrücke ist mit dem in der Musik zu vergleichen. Von den plastischen Gestalten heißt es, ihre „Seelen öffnen sich nicht anders, als daß sie in Stein sich verschließen und diese ihre Geschlossenheit allein ist das Daseyn der Seele." Kunstblatt 1836 S. 185.

**) Dieses Bild, Abbildungen des Berliner Kunstvereins 1826, wird in Scotti nicht gefunden.

ist ein solches, das nach der ersten Pein sich abstumpft, wie beim Anblick der theatralischen Effektstücke. Darauf malte Hildebrandt 1829 an einem Bilde zusammen mit Pistorius, der zuerst in Düsseldorf Genrestücke verfertigte, gerade da, als dieser mit seinem buchstabirenden Knaben auftrat. Daraus, daß Hildebrandt jetzt Judith und Holophernes, Tancred und Edelrinde als Gegenstand neuer Bilder wählte, könnte man folgern, daß er schwankend geworden sei, wo das Rechte liege und sich deßhalb an die verschiedensten Aufgaben gewagt habe. Die Ausstellung in Berlin 1832 enthielt seinen Krieger mit dem Kinde, das mit seinem kranken Rathsherrn verglichen ist, obgleich jenes Bild als Gegenstück so viel Frohmuth, als dieses Schmerz ausdrückt. Seine übrigen Werke sind die Märchenerzählerin, die singenden Chorknaben, die Pifferari und endlich die Söhne Eduards.

Genreähnliche Gegenstände in großem Maaßstabe sind in früheren Jahrhunderten schon von den Malern aller Nazionen dargestellt worden von Caravaggio, Valentin, Rembrandt und Murillo. Man sieht aber bei ihnen nur Porträits, die genremäßig behandelt sind, man sieht Musizirende, Tafelnde, einen Jäger, der mit dem Falken stolzirt, einen Bettlerjungen, der sich reinigt. Das innerste Gemüth, das seelenvolle Naive vermissen wir. „Es ist das Eigenthümliche der Düsseldorfer Schule, wie kürzlich bemerkt wurde, daß sie bereits aus dem emsigen Studium des Modells ansprechende Bilder hervorbringt.“ Hildebrandten haben wir als den zu ehren, der seinen Gestalten von treffender Lebenswahrheit durch das Anziehende der bezeichneten Geistesthätigkeit ein Interesse einzuflößen verstand, das uns gern das Erhabene und Ueberirdische entbehren läßt. Seine Bilder sind in der Auffassung mit den Hondhorstischen Figuren (um einen bekannten Namen für viele zu brauchen), die allen Seelenadels sich entäußernd ihre Außenseite frei und frech zur Schau tragen, ganz und gar nicht zu vergleichen. Ihr Charakter ist ungleich mehr mit dem verwandt, den viele geistlichen Darstellungen in Italien vor dem 16ten Jahrhundert darthun, wo eine liebenswürdige Wahrheit, ein vertrauliches Wesen den ganzen Zauber des Naiven über die Madonnen verbreitete, an deren Stelle später eine imponirende, den Antiken entlehnte Hoheit, das Ideale trat. Mit Innigkeit vertieft man sich dort in einen lieben

Ideenkreis, hier hinaufblickend fühlt man seine Demuth, indem man sich erhebt.

Zu den gemüthlichen Bildern gehören auch die Söhne Eduards, wo die Wahrheit das Theatralische erstickt. Die zum Mord der Prinzen gedungenen, „eingefleischten Schurken" empfinden Rührung beim Anblick der Kindesunschuld, da sie neben den Schlummernden stehen. Ihre eignen Empfindungen läßt uns Shakespeare in der Schilderung vernehmen:

So lag das zarte Paar,
So sich einander gürtend
Mit den unschuld'gen Alabaster-Armen:
Vier Rosen Eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küßten.
Und ein Gebetbuch lag auf ihren Kissen. — —

Die Mörder sind nur da, um durch den Contrast die Anmuth der fürstlichen Knaben zu heben. Man sieht, wie diese im Kerker, sich einander tröstend, Trost gewannen, wie sie im Schutz der Unschuld ihren Kindesmuth gesichert haben, wie heilselige Träume, alles Beängstigende bannend, sie umschweben, eine Idylle, die in einer Elegie verhallt, denn an den Frieden schließt sich die Trauer um ihn. — Der Eindruck des mit Recht viel gefeierten Bildes würde nur halb erreicht seyn, wenn nicht eine liebende Sorgfalt sich in der Ausführung alles Einzelnen deutlich erwiese (die Idealisten erkannten ein Verdienst in der Vernachlässigung des Nebensächlichen), wenn in den Schlafenden weniger die Kinder als die Fürsten geschildert wären, und mehr das Majestätsverbrechen als der Mord der Unschuld unsere Theilnahme in Anspruch genommen hätte. Ist doch das rein Menschliche erhabener als aller Glanz der Würde*).

*) Das Meisterbild, das zu so vielen sonderbaren Correspondenznachrichten den Stoff lieh, wird seine Originalität und die der Hildebrandtschen Darstellungsweise erst klar bewähren, wenn eine mehr als oberflächliche Vergleichung mit dem in Berlin (im Schloß Belvue) entdeckten Gemälde gleichen Inhalts angestellt würde. Der ältere Maler hat sicher nicht das idyllisch Einnehmende, sondern das theatralisch oder episch Erschütternde gesucht, wie neuerlichst Delaroche. Im Kunstblatt 1836 S. 437 heißt es: „Die gefangenen Prinzen sitzen auf dem alterthümlichen, breiten Bette. Der ältere fieberkrank, blaß und matt, lehnt sich mit schlaff gehaltenen Händen auf den jüngeren Bruder; sie haben in einem Buch

Der kranke Rathsherr*), der die Ausstellung in Berlin 1834 verherrlichte, würde schon allein wegen der zarten Behandlung der Details unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Wir fühlen uns in das Gemach des Mannes, der bald ausgekämpfen hat, entrückt, obgleich nur ein kleiner Theil einer Wand sichtbar ist. Auf der einen Seite ist halb das Bette zu sehn, auf der andern ein Repositorium voll starkbändiger Bücher und Pergamenten, an denen die urkundlichen Siegel hangen, in der Mitte das starre, lebensarme Bild einer Patrizierfrau mit der eckigen Haube und dem geradlinigen Faltenkleide, wie wir Figuren der Art oft auf alten Leichensteinen entdecken. Auch hier bewahrt es ohne Zweifel das Gedächtniß einer Verewigten, der vorangegangenen Gattin. Der Todtenkranz, der auf einer Ecke des Rahmens hängt, schwebt gerade über dem Haupt des Rathsherrn, welcher in der Mitte des Bildes auf bequemem Lehnstuhl sitzt. Die obere Hälfte des Bildes steht im Schatten, der sich bald über ihn herabsenken wird, denn er gehört schon den Schatten an. Sein kummervolles Haupt ruht nur noch mit einem Scheideblick auf der Erde, auf dem, was ihm das Liebste ist, der guten Tochter, die in kindlicher Unbefangenheit, unbekümmerter Treuherzigkeit nicht das Bevorstehende ahnt. Den einen Arm hat er auf den Lesepult gestützt, auf dem die Arzneiflasche neben testamentarischen Verschreibungen steht. Kalt und abgespannt hängt seine rechte Hand nieder, die linke ruht auf des Kindes theurem Haupt. Treffend ist das Costum des 16ten Jahrhunderts gewählt, wo noch keine Versicherungsanstalt den Vater vor dem Lebensabschluß der edelsten Sorgen überhob. Alles verräth Wohlstand und Ordnung und der Schlüssel und die Tasche der Tochter zeigt, daß auf sie der wirthschaftliche Sinn übergegangen ist. Dennoch besorgt um das zeitliche Wohl der Waisen blickt er bedeutungsvoll sie an. Er hat sie ermahnt, in die Kirche zu gehn, denn, wie hart ihm auch die Tren-

---

gelesen, als das Geräusch der nahenden Mörder, das Gebell des Hündchens, des Gefährten ihrer Einsamkeit, die bange Aufmerksamkeit des jüngeren erregt, der mit ängstlichem Blick nach der zwar noch nicht geöffneten Thür sieht, zwischen deren Spalten aber schon der Schein des kommenden Lichtes hindurchschimmert. Wie ganz verschieden diese Auffassung von jener desselben Gegenstandes von Hildebrandt. Der Franzose ist dramatischer, der Deutsche ist lyrischer."

*) Der Berliner Kunstverein lieferte einen Umriß.

nung ist, so will er nicht, daß sie Zeuge seines Todeskampfes sey. Mit dem Rosenkranz in der Hand kömmt sie, um Abschied zu nehmen. Ihr weise Lehren aufs Herz legend vor dem Gang nach der Kirche redet er feierlich von einem anderen Abschied. Arglos schaut sie ihn mit großem Auge an und legt ihre Rechte auf das Knie, auf dem er sie als Kind zu schaukeln pflegte. Sie versteht nicht den Doppelsinn der Rede und meint, daß, um ein Paar Gebete in der nahen Kirche herzusagen, es nicht solcher Vorbereitung bedürfe. An der Blüthe ihrer Jugend wird nur zu bald der Gram zehren und ihr reiches Gewand die Farbe der Trauer annehmen, wenn die Trauer des Vaters sich in ewige Freude verwandelt.

Herrmann Schmis *), ein Düsseldorfer, stellte uns in seiner Goldschmidwerkstätte eine treffliche Leistung vor Augen. Der Goldschmid könnte Wenzel Jamitzer seyn, der in dem kunstreichen Nürnberg 1534 Meister wurde. Ueber den Ort kann kein Zweifel entstehn, da das Bildniß Albrecht Dürers und die kleine Statue Peter Vischers in der Werkstube gesehen werden, deren Schmuck sonst in dem Schmelzherde, den Werkzeugen und den gefertigten Goldarbeiten besteht. An einem Tisch sitzt in der Mitte arbeitend der Meister, dessen lange Haare Sorge und Mühe zum Theil gebleicht haben, und an den Seiten stehn, sorgsam seine Kunstgeschicklichkeit beobachtend, der jugendliche Lehrbursche und ein Knabe, in dem wir den Sohn des Hauses erkennen. Sichtbar von der Würde seines Berufs durchdrungen ist jener mit der Anfertigung eines zierlichen Fußes zu einer Perlmuttermuschel beschäftigt, die als Becher dienen soll. Dadurch, daß der Maler diese, als einen schönen Ausputz des Tischgeräthes anbringen wollte, ist der Idee, die dem Ganzen zu Grunde zu liegen scheint, Eintrag geschehen. Ein Kirchengefäß, wie wir deren auf dem Fach an der Wand sehen, mußte Gegenstand des frommen Fleißes seyn. Mit Ernst und Sicherheit greift der Meister die Arbeit an, denn klar steht es in seinem Sinn, wie es werden müsse. Der Lehrbursche verfolgt mit begierigem Auge die fertige Hand und ihr Schaffen ihr ablauschend fühlt er sich überrascht von immer neu entstehenden Schönheiten. Zur Thä-

*) Nachdem derselbe seit 1831 Bildnisse gemalt, lieferte er zwei historische Bilder, 1834 einen lesenden Mönch und 1835 die Goldschmiedwerkstätte.

tigkeit nach außen hin gedrängt strebt er nur das Geheimniß der Formbildung zu durchschauen. Der andere Jünger dagegen, vor dem ein aufgeschlagenes Gebetbuch liegt, sucht den Gedanken, der aus dem Werke ihm aufleuchtet, zu erfassen und in sich vergnügt pflegt er in beschaulichem Wesen den Keim, aus dem ihm einst ein freies Wirken erblühen soll. In jenem erblicken wir den Handwerker, in diesem den Künstler, in deren Mitte der Goldschmid steht.

Wenn Hildebrandt uns in seiner Mährchenerzählerin die Wirkung zeigt, die wir einst bei Erzählung von Spuckgeschichten empfanden, indem wir sehn, wie eine Alte beim flackernden Kaminfeuer, das die Stube mit ungewissem Glanz erhellt und die Erregung der Phantasie begünstigt, alles aufbietet, um in den ernst aufhorchenden Kindern ein unheimliches Bangen zu wecken, so haben andere Maler der Düsseldorfer Schule es gewagt, die feenhafte Fabelwelt selbst vor unserem Blicke zu öffnen und in erheiternden Erinnerungen die Lust der Jugendzeit aufzuschließen. Auch des Mährchens traumähnliche Gebilde nehmen eine bestimmte Wahrheit der Darstellung in Anspruch. Nur wenn der Ausdruck der Unschuld und der Kindlichkeit sich klar über sie verbreitet, können wir sie erkennen und das Wunderbare, das sonst uns stören müßte, wird uns anziehn und reizen. Nicht genügt es, eine besondere Szene eines Mährchens abgebildet zu sehn, sondern wir müssen es in seiner Allgemeinheit auffassen können. Das Streben des Malers geht dahin, den Beschauer im Einzelnen den Zusammenhang des Ganzen finden, im entscheidenden Moment eine, dem Gedanken nach, natürliche Folge wahrnehmen zu lassen.

Schwierig ist das, nicht zu vermeidende, Einführen von Thieren, als mitfühlenden und mithandelnden Wesen in den Kreis der Menschen. Die bildliche Darstellung der Thierfabeln ist auf dreierlei Weise versucht. Der berühmte J. H. Tischbein brauchte die Thiergestalten als allegorische Zeichen, deren Sprache ohne seine Erklärung kaum verstanden würde. Bisweilen stellte er das Mannigfaltigste in einer arabeskenartigen Verschlingung dar. So versinnlichte er das schnelle Vorschießen des Samens einiger Blumen dadurch, daß er einen Tieger aus einem Blüthenkelch hervorspringen ließ. Anders nehmen sich die Kupfer zu dem Gottschedischen „Reinecke der Fuchs" aus. Hier sind menschliche Gesichtszüge und Stellungen

angewendet und es ist ihnen zu Liebe ein Theil des Eigenthümlichen der Thiergestalten geopfert. Die mit Recht allbekannten Fabel-Abbildungen von Otto Speckter in Hamburg geben uns ein Beispiel, wie das Sprechende der Thierphysiognomien benutzt werden kann, um ihm menschliche Empfindungen und Gebärdungen unterzulegen, wie gleichsam im Spiel die Wahrheit ihr Recht behaupten könne.

Hermann Kretschmer (sic) *) malte als Seitenstück zu Hildebrandts Krieger den alten Krieger, der den Enkel die Trommel schlagen lehrt, und zeigte sich originell in seinem Rothkäppchen, das er, wie Hildebrandts eben berührtes Bild, Anfangs die Mährchenerzählerin nannte, obgleich man hier die handelnden Personen selbst sieht. Es schildert aber nicht ein bestimmtes Begebniß des Mährchens, sondern vergegenwärtigt den Eindruck, den das ganze einst in unserer Seele zurückließ. Wir sehen das liebliche Mädchen mit dem rothsammtnen Käppchen, mit der Tasche, in der es die Kuchen mitbrachte, neben der freundlichen Großmutter in der Schlafstube des einsamen, im Walde gelegenen Hauses. Während Rothkäppchen der zärtlich ermahnenden Alten schmeichelt, und ihr erzählt, dem Wolf begegnet zu seyn, steckt dieser mit gierigem Rachen den Kopf durch das offne Fenster und erfreut sich beide zur gewissen Beute. Die Unschuld siegt aber, wo Frömmigkeit wohnt, und wir empfinden Trost, indem wir neben dem Fenster das Weihwasserschälchen mit dem Crucifix entdecken.

Eduard Steinbrück, der sich durch seine Madonna bei jedem Kunstfreunde ein dankbares Andenken gesichert hat, lieferte neben einer Genovefa zur letzten Berliner Ausstellung das Rothkäppchen, die Elfen und Thisbe, die, wie sie hier aufgefaßt ist, dem Gebiet der Mährchen angehört.

Wenn bei Kretschmer der Wolf, ungesehn vom Rothkäppchen, als Heimtücke feindlich der kindlichen Arglosigkeit entgegengestellt ist, so belauschen wir bei Steinbrück das Gespräch, das der Wolf mit der Kleinen, um sie zu verlocken, führt. Er blickt sie scheinbar treuherzig an und

*) von Anklam in Pommern. Er malte die genannten Bilder 1832 (nach Scotti 1831) und 1833, alsdann 1834 Kinder vor dem Hennennest, den guten Kamerad und das Pärchen, 1836 den Burghof und Aschenbrödel.

hebt den einen Vorderfuß auf, wie um ihre Furcht zu besänftigen. Wir sehen aber deutlich, daß Rothkäppchen, wie freundlich der Wolf auch thut, ihm mißtraut und der Gefahr entgeht. Obgleich der Wolf ein durchaus natürliches Ansehn hat, so flößt uns dennoch die unbewehrte Unschuld keine Besorgniß ein.

Zu gleicher Zeit ist von mehreren jungen Künstlern die Aschenbrödel zu einem Bilde gewählt, die moderne Psyche, der als Lohn für ihre Duldsamkeit zuletzt das Glück lacht, das ihre bösen Schwestern durch Ränke und Bosheit vergeblich zu erringen strebten. Das Anziehende des Gegenstandes, die schöne Jungfrau in grober, zu ihrer Zartheit wirksam kontrastirender, Kleidung, die gefällig zuthätigen Tauben, die sie umflattern, das Stilleben der Küche, das die Szene fordert, ließ die Maler der Schwierigkeit vergessen, die mit der entsprechenden Darstellung des Mährchens verbunden ist. Einnehmende Gefälligkeit zeichnet Kressschmer's Erfindung aus. Er vermied es, vielleicht zu ängstlich, selbst nur anzudeuten, daß das arme Kind, das wir in einer eleganten Küche in einfacher Tracht unbeschäftigt, nachdenklich mit gekreuzten Füßen an den Herd gelehnt sitzen und still vor sich niederblicken sehen, im Hause gemißhandelt wurde, harte Arbeit zu verrichten und staubig russige Kuchenkleider zu tragen gezwungen war. Man erkennt nicht, weßhalb die Verstoßene den Namen Aschenbrödel erhielt, wenn gleich der Maler sie eben als eine solche darzustellen bemüht war. Es ist der Moment geschildert, da ihrer Noth hülfreiche Tauben sich erbarmen (bei Apulejus sondert eine Ameise für Psyche die vermischten Sämereien von einander) und aus der Asche die Linsen in die Schüssel lesen, damit sie auf dem verheißenen Feste tanzen könne. Tauben flattern durch das Küchenfenster herein, eine Taube ist unter der Asche thätig, zwei sitzen auf dem Rand des tief schon gefüllten Zinntellers. Deutlichkeit war hier kaum zu erzielen, denn jeder Beschauer ist geneigt, in den Linsen die Nahrung der Tauben zu sehn. In der sinnigen Jungfrau nehmen wir wahr, wie aus der Verzweiflung über die alle Kraft verspottende Arbeit ihr eine Hoffnung aufdämmert, der sie aber aus ungläubiger Anspruchslosigkeit sich nicht hingeben mag. Vor ihr auf dem blank gescheuerten Messingskessel steht das Vöglein, das sonst an ihrer Mutter Grab ihr die Gewährung aller Wünsche zusagte, und spricht, zu ihr ge-

wandt, ihr Muth ein. Dem einen nackten Füßchen entschlüpft der Pantoffel, als Anspielung darauf, daß sie dem Verlust des Schuhes den Besitz des Königssohnes verdankt.

Der Gesichtspunkt ist wohl absichtlich hoch genommen, damit der Beschauer gleichsam zu der Niedrigkeit herabblicken sollte, in der die Stieftochter gehalten wurde, bis sie das versöhnende Geschick auf eine ungeahnte Höhe stellt.

Freier als Kreßschmer behandelte Steinbrück einen Stoff, wozu ihn, wie wir an den Ecken der halbkreisrunden Composizion lesen, Tieck's Phantasus den Stoff lieh*). Seine badenden Kinder auf der Berliner Ausstellung 1834 sind dieser Skizze in etwas verwandt, einer eben so geistreichen, als anmuthigen Erfindung. Das Weben des Windzuges, der unter den Wassergewächsen spielt und gaukelt, sehen wir hier beseelt. Wie bei Tieck Marie ungesehn durch den Spalt in einer Mauer ihr Töchterchen belauscht, das mit einem Mädchen aus dem Elfengeschlecht holdselig spielt und tändelt, glauben wir verstohlene Zeugen des zauberischen Wesens zu seyn, das mit der Flüchtigkeit der Libellen um die Blätter schwärmt. Tieck erzählt, wie ein Landmädchen, der Warnung seiner Eltern vergessend, sich in dem Walde zu verlaufen, in kindischem Scherz über den Steg eines Flusses schritt und an den Ort gerieth, wo es nicht geheuer war, wo zigeunerhaftes Gesindel, das sich zu keiner Kirche hielt, abhold aller Gemeinschaft mit den Nachbaren, ein geheimes und unheimliches Leben führen sollte, wo schon das unbestellte Land, die verwahrlosten Garten den Vorübergehenden Furcht einflößten. Wie fand Marie alles so ganz anders, statt des Elendes Freude, statt der schmutzigen Armuth Pracht und Fülle, statt der Dürre duftiges Frühlingsprangen! Nicht satt konnte sie sich an allen Herrlichkeiten sehen, nicht genug der liebreichen Elfen Gefälligkeit bewundern. Vornehmlich schloß sich an sie die kleine Zerina an. Von dem Spiel der nakten Kinder, dies sind die Elfen, die wir hier um den Kahn des froh erstaunenden Mädleins schauen, erzählt uns der Phantasus nicht**). Wenn es auch Marie ist, die es sich im Elfenreich wohl seyn läßt, so

*) Abbildung in den Hannoverschen Kunstblättern 1836. S. 33.

**) Tieck beschreibt sie als „Kinder in weißen kurzen Röckchen mit gelockten gelben Haaren und hellen Augen." „Bleib nur bei uns, es soll dir schon gefallen!" sagt eines von ihnen zu dem kleinen Gast.

werden wir bei Steinbrücks Bilde mehr an ihre Tochter erinnert, der Zerina nachmals dieselbe zärtliche Zuneigung, als jener, schenkte. Auf dem Kahn, während das Mädchen mit dem mittelalterlichen Mützchen stehend die Hände verwundernd zusammenlegt und zu der Muschel blickt, auf der ein Elfe, von einem andern auf der Fluth emporgehoben, ihr Perlen darreicht, sitzt mit dem Ruder in der Hand in trübes Nachdenken versetzt eine Elfentochter mit durchsichtigen Libellenflügeln. Sollte sie nicht Zerina seyn die zu Mariens Kinde sagte: „Ihr Menschen wachst zu bald auf! Bliebest du doch so lange ein Kind wie ich!“? Für sie knüpft sich an die Freude die Besorgniß des Verlustes, während die übrigen Gespielen in wonnigem Taumel ein ungetheiltes Gefühl belebt. Dem Kahn, der von ihnen tiefer in das Grüne geschoben wird, eilt ein Elfentriton *) blasend voran und zwei andere ziehen ihm nach mit rauschendem Geton. Gewaltig strengen sich Elfen an, das leichte Fahrzeug in Bewegung zu setzen, vorwärtszuziehn und nachzuschieben. In der doppelten Bedeutung des Wortes feiern zwei von ihnen, von denen der eine, wie einen Baumstamm, den Stengel einer Wasserpflanze erkletert hat und andachtsvoll niederschaut, der andere auf einem breiten Blatt sich wiegend, seine Händchen der Sterblichen entgegenbreitet.

Die Empfindung des Mährchens athmet das Bild wieder. Wie Marie in jenem, mögte man das entschwundene Glück, das in der Verschwiegenheit blüht, das Glück der Jugendträume beweinen.

Die kleinen Künstler
von Jacquand in Paris. **)

Der Maler ist ausgegangen. Er hat den Farbenkasten offen gelassen; ein bald beendigtes Bild steht auf der

*) Hier hätte vielleicht mit Glück ein antikes Motiv benutzt werden können, das auf mehreren Basreliefs vorkommt. Die Tritonen nämlich, indem sie die Muschel mit der Linken an den Mund setzen, stemmen die Rechte in den Nacken, als wenn sie mit desto größerer Gewalt in das Blasinstrument stoßen wollten.

**) Wie Evers in München, v. d. Embde in Cassel, scheint Jacquand sich besonders in Compositionen mit Kindern zu gefallen. Ein Gemälde von ihm stellt Kinder dar, welche Seifenblasen machen.
D. Red.

Staffelei. Man muß annehmen, daß ein Marquis des ancien regime sich malen läßt und sein habit habillé, wie es unter Louis quatorze getragen wurde, da gelaufen hat, es für die jedesmaligen Stunden anzulegen. Die Kinder sind in die Stube gerathen und haben sich über ihren Fund hergemacht. Der älteste Junge hat sich in das Gewand des alten Herrn geworfen; die Perrücke verdeckt das braune Haar; der goldgestickte grüne Frack schleppt hinten an die Erde; die Rechte schwingt das Spanische Rohr; der Kopf ist mit hochmüthiger, sich selbst bewundernder Grazie aufgeworfen. Der im Alter zunächst folgende Pausback zur Rechten in einer violetten Blouse, grauen bis auf die Knöchel fallenden Beinkleidern, eine Wachstuchkappe auf den Kopf, hat sich die Palette über den linken Arm gehängt und beschmiert mit der ernstesten Miene von der Welt auf dem Bilde den Aermel des grand Seigneur. Ganz in der linken Ecke finden wir den Kleinsten. Er hat sich ein Buch aufgeschlagen, in die linke Hand mit unsichern Fingern den crayon genommen und irrlichterirt damit nach Herzenslust auf dem Papier umher.

Das Bild hat etwas Croquisartiges, ist aber doch mit ergreifender Frische gemalt. In der Nähe sieht die französische Malerei immer etwas flüchtig aus, allein in der rechten vom Maler beabsichtigten Entfernung macht sie den entschiedensten Eindruck. Selbst wenn Unrichtigkeiten vorkommen, werden sie durch die Bestimmtheit, welche der Maler in das Ganze zu legen wußte, meist aufgehoben.

Das Jacquand'sche Bild ist nun wohl nicht so harmlos, als es aussieht. Die Kinder, welche sich hier einen Spaß machen, sind zugleich Repräsentanten. Die alte Hofsitte wird zurückgerufen, allein die Kleider passen nicht mehr; nur auf dem todten Bilde sind sie, was sie sein sollen d. h. in der Vergangenheit. Und wie der Rock, die Atlasweste u. s. f. in unserer bürgerlichen Zeit nicht mehr recht angemessen sind, so steht diese selbst in der Blouse gegenüber und erlaubt sich mit der größten Unbefangenheit, das Bild des Herrn Marquis mit frivolen Kleckſen zu besudeln. Das ancien regime hat einen theatralischen Anstand, etwas Rouge auf die Wangen gelegt und einen schmelzend nach der Seite gerichteten Blick. La jeune France dreht uns den Rücken zu und zeigt uns nur die wohlgenährte Backe; auf dem Kopf behält es die Mütze, die durchaus etwas Trotziges hat. Und wer ist der Kleine, der mit seinem Kritzeln auf gut Glück das Papier ver-

dirbt? Ist das nicht eine Satire auf den Journalismus, der linkisch die Geschichte des Tages schreibt und einen Standpunkt einnimmt, von wo er am wenigsten bemerken kann?

Ist das Bild nicht auf diese Weise eine Allegorie des jetzigen Frankreichs, wo auf der einen Seite eine Hinneigung zum Aristokratismus der Restauration, auf der andern die ungenirteste Bürgerlichkeit sich aneinander abreiben, der Journalismus aber das verwirrte und verwirrende Organ der socialen Verwirrung darstellt? — Man wird diese Auslegung auf den ersten Augenblick vielleicht zu weit hergeholt finden; dann versuche man zur Widerlegung eine andere. Wir bezweifeln deren Möglichkeit.

K. R.

Die Landschaften.

K. Schnaase läßt, da er von der Auffassung der Landschaft spricht, sich folgender Maaßen vernehmen: „Der Gegensatz zwischen der Wirklichkeit und der Kunst ist hier nicht wesentlich anders, als bei der menschlichen Gestalt. Denn auch bei dieser muß die Kunst einen höhern physiognomischen Einklang voraussetzen, als er im Leben sich findet. Auch hier geht sie von der allgemeinen Ahnung physiognomischer Bedeutung der Form aus und befriedigt selbst da, wo sie in weniger bestimmten Zügen einen geistigen Charakter findet und auszudrücken weiß." *)

Das Physiognomische steht als das Wahre dem Idealen, als das individuell Anziehende dem allgemein Schönen entgegen. Auch die Landschaftsmalerei, die mehr als jede andere auf den Boden gewiesen zu seyn scheint, strebte sich von ihm abzulösen und ihr Wesen in einen bloßen Begriff zu verwandeln. Anfangs war es die Schwierigkeit der Naturnachahmung und endlich, da man diese überwunden zu haben meinte, war es die Scheu vor jener, die die poetische Landschaft entstehen ließ. Das Höchste in ihr leistete Claude Lorrain. Ihm kam es nur auf Versinnlichung der Erscheinungen des klaren Himmels an. Die heitern Gegenden mit den in Glanz verschwimmenden Fernen, mit den wiederstralenden Flüssen dienen ihm gleichsam nur als Spiegel, um

*) Niederländische Briefe. Stuttg. und Tüb. 1834 S. 39.

das Licht der Sonne aufzufangen. Der frische Lebensodem, der uns aus ihnen entgegenweht, der Frühlingsschmelz, der alles festlich verherrlicht, entrückt uns mit wunderbarem Zauber der beengenden Wirklichkeit. Wenn der oben genannte Schriftsteller sagt, daß wie bei jedem Kunstgebilde auch in der Landschaft sich der Geist nicht in seiner höchsten Steigerung aussprechen könne, sondern nur so weit er in die Form aufgeht, so möchte Claude Lorrain als derjenige zu bezeichnen seyn, der in Vergeistigung des Materiellen Unglaubliches geleistet hat. Seine Poesie, so kann man annehmen, hätte, da er sich bei München aufhielt, Landschaften erfinden können, wie er sie in Tivoli schuf. Es sind uns bei ihm nicht störend die abenteuerlichen Bauwerke, die romanhaft ausstaffirten Figuren, da die Gegenden selbst einer fremden Welt anzugehören scheinen. In seinen Schülern erkennen wir nicht mehr Claude Lorrain's Idealität wieder. Die Bewunderung, die seine Werke erregen, ist nicht die rechte, wenn sie zur Nacheiferung reizt.

Das als die Heimat aller Kunst gefeierte Italien war es vornämlich für die Landschaftsmalerei. Man verachtete die sogenannten gesperrten Landschaften der Niederländer, die in ihrer Beschränktheit Armuth und Bedürftigkeit ausdrücken und stellte, von der südlichen Natur berauscht, die Prachtfülle der Hesperidengärten dar. Man steigerte (besonders nach des erfindungsarmen Hackert Zeit) die Effekte bis zur glänzenden Lüge, die Einbildungskraft des Künstlers gab sich durch auffallende Contraste deutlich kund, um mächtiges Staunen abzunöthigen. Das Mannigfaltigste des italienischen Bodens floß in einem allgemeinen Charakter zusammen. Ein äußerer Glanz verhüllte den Mangel an innerer Wahrheit. Coulissenartig schlossen den dürren Vorgrund zwei Bäume von beiden Seiten ab (man hat sie die Eckensteher der alten Landschaftsmalerei genannt), durch die man in eine unbegrenzte Ferne, geschmückt mit den imposantesten Bauwerken, dem Reichthum der üppigsten Vegetazion, auf Meer und Felsen blickte. Alles in seiner fremdartigen Seltsamkeit lehrte den Beschauer, daß er sich außerhalb der Szene befinde und in Erwägung, daß der südliche Himmel alles in einer glühenderen Färbung erscheinen lasse, nahm man nicht Anstoß an dem goldgelben Glanz der beleuchteten Marmortempel, an dem Veilchenblau der fernen Berge, so disharmonisch sich auch das Gepränge ausnehmen mogte. Maler, die nicht Gelegenheit fanden, nach

Italien zu reisen, stellten nach Beschreibungen grelle Farben zusammmen, um die Wirkungen der warmen Luft, des tiefblauen Himmels zu vergegenwärtigen. So setzte man bei dem eifrigen Bornehmen, die Natur zum Idealen zu erheben, das Ideale schroff der Natur gegenüber. Landschaften der Art machen ungefähr den Eindruck der antiken Marmorbilder. Ihre Seele ist etwas äußerliches, Schönheit. Sie drücken nicht eine Empfindung aus, sondern sie repräsentiren sie mehr. Sie verbreiten Erhabenheit, athmen aber nicht eine Poesie, die das Innere des Beschauers zu freudiger Thätigkeit belebt.

Der Prof. Friedrich in Dresden, der nie in Italien gewesen, *) verschmähte es, blendende Schätze aus dem Reichthum der Natur zu heben, um sich dadurch eines beifälligen Erfolgs in seinen künstlerischen Leistungen zu versichern. Er strebt in ihnen subjective Gefühle und Stimmungen auszusprechen. Nicht malte er Felsklüfte, Waldgründe, an die sich das Unheimliche des Verlassenseyns unwillkührlich anknüpft, um, wie es Meister vor ihm gethan, das phantastisch Schaurige vor das Auge zu stellen. Er führt uns vielmehr durch seine Gemälde in eine zur Selbstbetrachtung einladende Einsamkeit. Das Reiche, Mannichfaltige haßt er als etwas störendes, die Ferne verschließt er mit einem Nebelvorhang und durch die einfachsten, oft gewöhnlichsten Naturgegenstände fordert er in ihrer Isolirtheit uns zu bedeutsamer Betrachtung auf. Wir schauen eine öde Uferstelle an der See, eine Eiche, deren Aeste sich unter dem Druck des Schnees und Eises niederbeugen, einen vermorschten Stamm. Oft finden sich im Vorgrunde ein Paar verhüllte, schweigend vor sich hinblickende Gestalten, damit der Beschauer an ihnen die Größe des Alls zu der demüthigtichen Stellung des Sterblichen ermesse. Das, was Friedrich aus der Natur entlehnt, sind nur Laute, aus denen er seine Landschaftselegien zusammensetzt. Die symbolische, oft an musikalische Mystik erinnernde, Auffassung hat nur zu deutlich das Ansehn des Absichtlichen und Gesuchten. So auf einer Sepiazeichnung der Ausstellung, wo die Eule, die in der Nacht herrschend umherschwärmt, die blassen Stralen noch, die der Mond auf die Erde gießt, mit gebreitetem Fittich abfangt. Merkwürdig ist seine Som-

*) Die Angabe in Füßli's Lexicon, die das Gegentheil enthält, ist unrichtig.

merlandſchaft. *) Des Malers wehmuthbrütende Phantaſie verwandelt ſich hier gleichſam in einen ängſtlichen Schrei, da die Schöpfung ihm hell aus der nebelvollen Umhüllung entgegentritt. Das Sonnenlicht, das die friſche Saat in ſapphirnem Glanz erſtralen läßt, iſt wie das Leuchten des Blitzes, das die verhängnißvolle Gewitterwolke durchfahrt.

Friedrich's Bild, einen Kirchhof darſtellend, ſteht in geiſtiger Verwandtſchaft mit einem Bilde von Ruysdael, das unter demſelben Namen bekannt iſt und in einer Copie von Häbler aus Dresden mit ihm verglichen werden kann. Im Gegenſatz zu der prangenden Klarheit von Claude Lorrain zieht ſich eine wehmuthige Stimmung durch die Werke Ruysdael's. Eine beſtimmte Richtung hat ſie in ſeinem Kirchhof. In der Waldnacht werden plötzlich die geborſtenen Grabſteine erleuchtet und aus den Gewitterwolken ſteigt der Friedensbogen empor. Bei Friedrich führt uns zwiſchen winterlich abgeſtorbenen Bäumen der Weg zu den ausgetretenen Stufen des Friedhofes, der eine Kirche umgiebt. Wir ſehen in jenen hinein und auf den Grabeshügeln begrüßt uns das erſte Frühlingsgrün. Wie Friedrich dieſen Gegenſtand mehrmals auf verſchiedene Weiſe behandelte, ſo auch Leſſing in Düſſeldorf. Sein Kloſterhof im Schnee (1829) mit der Tanne, auf deren Zweigen, um alles Grün zu bergen, der Schnee laſtet, mit dem Brunnen, deſſen Sprudelwelle ſelbſt in Eis verſtarrte, zeigt nur Leben in den Kloſterarkaden und dieſes iſt ein Leichenzug. Leſſing giebt uns das Bild des Todes in wirkſamen, ungeſuchten Zügen, Ruysdael und Friedrich durch Hervorhebung des Zufälligen das Bild der Auferſtehung. Hier iſt das Poetiſche in die Landſchaft gelegt, dort iſt es aus ihr ſelbſt entwickelt, hier erfaſſen wir den Gedanken des Malers, dort treffen wir mit ihm in demſelben Gefühl zuſammen.

Die neuere Landſchaftsmalerei zeigt es uns auf die unzweideutigſte Weiſe, wie Wahrheit der Darſtellung aus den unſcheinbarſten Gegenſtänden eine poetiſche Kraft entwickeln könne. Wir ſehen nicht, wie die Natur ſich im Allgemeinen offenbart, ſondern wie ſie im Einzelnen uns einen Blick in ihr geheimnißvolles Weſen, Weben und innerſtes Leben geſtatte. In vertrauter Abgeſchloſſenheit durchforſchen wir ein Detail, das dermaaßen den Gegenſtand erſchöpft, daß das Auge die Beengung nicht

*) Im Beſitz des Herrn Stadtrath G. Reimer in Berlin.

empfindet und die Phantasie das Schöne und Eigenthümliche der Rhein-, Schweizer- und holländischen Gegenden, die begeisternde Kraft des Frühlings, die Schwermuth des Winters, die Unheimlichkeit des Moorgrundes in umfassender Weise zu erkennen vermeint. Von einem poetischen Zauber angeregt, fühlen wir uns selbst in unwirthlichen Stätten heimisch und besprechen uns schweigend mit der schweigenden Umgebung. Die Erfindung des Malers, durch die er einen empfangenen Eindruck wieder zu erzeugen strebt, ist Wahrheit und in dem Wiederschein der Natur spüren wir die Nähe der Weltseele. Die italienischen Fernsichten von erhabener Größe stehen uns als etwas Fernes, Aeußeres gegenüber, das eben genannte, landschaftliche Stillleben dagegen nimmt als etwas Inneres uns in sich auf.

Ein Beispiel jener zeigt uns Wilhelm Ahlborn's Cefalu *). Auch hier sehen wir, wie der Vorgrund absichtlich leer und wüst gehalten ist, damit die ungemeßne Ferne desto wirksamer zurücktrete. Aus der leuchtenden Bläue des klaren Himmels tauchen bei aufmerksamer Betrachtung immer neue Gegenstände auf, wir entdecken auf den Fluten Segel und auf dem grotesk gestalteten Felsen Vestungsanlagen, an den sich die Stadt mit ihren Thürmen lehnt.

Ahlborn scheint diese allgemeinere Auffassung der Landschaft aufzugeben. In der Staatszeitung lesen wir, daß er die oft von ihm gemalte Aussicht vom Theater zu Taormina neu „auf eine eigenthümliche Weise" behandelt habe. „Man könnte diese Auffassung, heißt es, eine nordische nennen, wenigstens hat sich der Künstler eine Beleuchtung gewählt, wie sie der unsrigen näher steht."

Die Abendlandschaft auf der Ausstellung, die eine Harzgegend darstellen soll, erweckt nach einem Bericht **), „ein ahnungsvolles Gefühl der Beschlossenheit und eines stillen, bedrängten, aber in sich beruhigten Daseyns." Einen von Wald bekränzten See erblicken wir im magischen Zwielicht. Die Stille unterbrechen nur die Reiher, die theils durch das rauschende Schilfrohr zum Wasser streben, theils am fernen Himmel in geordnetem Zuge einer neuen Heimat entgegen-jauchzen.

Als Titelblatt der anzuführenden Landschaften der Düsseldorfer Schule stehe obenan Joh. Wilh.

*) Ahlborn, ein Hannoveraner von Geburt, empfing in Berlin, wo er jetzt lebt, seine Bildung in Wach's Atelier.

**) Kunstblatt 1836. S. 390.

Schirmer's Aussicht vom Balcon, die bereits in diesen Bogen *) ihre Würdigung erhalten. Den bei weitem größten Theil der Bildfläche nimmt der auf einen Felsabhang angelegte Söller ein, den sich der Maler als freie Erweiterung eines mittelalterlichen Hauses dachte, dessen Bewohner hier der lauen Sommerluft genießen. Ein Knabe liebkos't einem Hunde, die Mutter ist mit der Spindel beschäftigt, dort verbietet es das Spiel, hier die Arbeit, das Auge an der Natur zu erlaben, während der ältere Sohn, auf die Steinbrüstung gelehnt, in die bezaubernde Ferne hinausblickt. Man möchte in ihm nicht den, von Thatendrang entglühenden, Jüngling muthmaaßen, der sich vom Vaterhause hinwegsehnt, sondern den kunftigen Künstler, der die Empfindungen in sich aufnimmt, die die überschwellende Brust, sei es in Gesängen oder in Gebilden, einst verkünden soll. Nicht enthüllt uns die Gegend jenseits des Flusses Veilen und Burgen, sondern überall erkennen wir den glücklichen Sitz friedlicher Bewohner. Das Schönste der Erfindung besteht ohne Zweifel in der grün bewachsenen, mit Pfaden durchschnittenen Berganhöhe, die vor dem Balken aufsteigt und die Aussicht beschränkt. Die rege Phantasie trägt uns unwillkührlich auf seinen Gipfel und in der Täuschung sieht sich die Sehnsucht befriedigt, deren Wünsche nicht das reichste Panorama stillen würde.

Ein Bild von J. Adolph Lasinsky **) stellt ganz von Holz aufgeführte Bauerhäuser dar, die, mit den durftigen Weidenbaumen, dem seichten Teich davor, sich dermaaßen ausdehnen, daß von dem Strom, an dem sie liegen, nur wenig gesehen wird. Wenn ihre dunkle Farbe zu dem lichten Himmel nicht ganz zu stimmen scheint, so sind hier doch die Einzelnheiten mit einer solchen Meisterschaft ausgeführt, daß wir das Leben in ihnen deutlich wahrzunehmen wähnen. Die Figürchen vor ihnen, der aus den Schornsteinen aufwirbelnde Rauch vergegenwärtigen eine gemüthliche Geselligkeit. Der Strom, an dessen Ufer viel Volks mit Fahrzeugen beschäftigt ist, scheint die Beweglichkeit auf seine Anwohner übertragen zu haben.

*) S. 47.

**) Der Maler aus Coblenz gebürtig lieferte zu „Klein's Rheinreise. Coblenz 1828." die Zeichnungen der Rheinburgen. (Die Zeichnung zu dem Stahlstich der heiligen Linde in Ostpreußen fertigte wohl ein anderer J. A. Lasinsky). 1829 malte er die Burg Eltern krautstein. Seit 1835 sind alle seine Werke freie Compositionen.

Die Dorfkirchweihe von Gustav Lasinsky *) zeigt uns außer der Landkirche, zu der eine Steinbrücke und ein steiler Weg hinaufführt, nur einen kleinen Theil des Gebirges, daß den Ort einschließt. Aber dieses erscheint so täuschend nahe, daß man die reine Luft verspürt, die ihn umweht, denn der Maaßstab, nach dem man gewöhnlich Entfernungen ermißt, ist nicht anwendbar in den höhern Regionen. Der heitere Himmel ist dem lustigen Treiben der Leute entsprechend. Am Wasser spielen Kinder mit einem Schiffchen, zu der Kirche, neben der der Jahrmarkt zu einer andern Messe die Versammelten einläutet, klimmen Musikanten empor.

Unter den Landschaften von Carl Dahl mögte die größte auch die erste seyn **). Es ist eine öde Gegend, in der sich nur der Jäger, weil ihm hier die Beute gewiß scheint, wohlgefällt. Ein Fels von schwarzem unbewachsenem Gestein schichtet sich gigantisch empor, vor dem uralte Bäume Schattennacht verbreiten. Nur an der einen Ecke sieht man den gebirgigen Hintergrund, aber auch hier ist nicht Heiterkeit, denn ein Gewitter zieht sich mit jäher Schnelle zusammen. Eine schaurige Abgeschiedenheit macht uns erbangen.

Einen freundlichen Charakter hat dagegen die Burg in dem grünen Thal von Fr. J. Ebemant ***). Eine steinerne Brücke über dem grünlich schimmernden Wasser führt zu dem Bau, der ob er gleich noch Jahrhunderte von Jahrhunderten zeugen wird, das Andenken seiner ehemaligen Bestimmung durch den Schutt der unnütz gewordenen Theile, namentlich der baufälligen Thürme, zu begraben trachtet. Wie man dieses an den Fenstern sieht, ist er jetzt zu friedlichen Zwecken eingerichtet. Beim Anblick der gemüthlichen Wohnung erneut sich uns das Gefühl, das uns Emde's Idyll erregt, in dem wir Kinder sahen, die auf dem Grab alter Herrlichkeit spielten.

---

*) Sie ist gezeichnet: G. L. 1836. Der Maler, der jüngere Bruder von Adolph, begann sein künstlerisches Wirken 1833 mit historischen Gegenständen. Erst in neuester Zeit wandte er sich dem Landschaftsfache zu.

**) Dahl aus Berlin malt in Düsseldorf seit 1834. 1835 stellte er zwei Landschaften im Charakter der Mark Brandenburg dar.

***) Derselbe aus Frankfurt a. M. gab aus Liebe zur Kunst 1834 einen andern Lebensberuf auf und wählte sich in Düsseldorf Pose und Lessing zu Vorbildern.

Heinrich Funk's Landschaft mit der Kirche *) kann es nicht verläugnen, daß sie mit dem vorher genannten Bilde aus derselben Schule stamme. Auch hier sieht man das grünaläserne Wasser eines Flusses, und hart an seinem Ufer ein altes verfallenes Gebäude. Das Schiff der Kirche ist eingestürzt und ein drückendes Gewitter zieht daher zu neuer Verheerung. Bevor der Himmel sich verhüllt, beleuchtet er einförmig mit grellem Schimmer noch das Weideland neben der Kirche. In der Ferne fällt der Regen, während man in der Nähe überall die drückende Gewitterluft verspürt. Das Erwartungsvolle vor dem Kommenden ist in der geschlossenen Gegend deutlich ausgedrückt.

Die Schweizernatur begrüßt uns in den Landschaften von Carl Breslauer und Rud. v. Normann **). Dort stehen wir vor einer einzelnen hochgelegenen Sennerhütte, die hell beschienen durch eine Nebelwolke von der Welt umher als getrennt erscheint, hier in hellem Mittagsglanze, in leuchtenden Farben breitet sich an einem Wasser ein Dorf mit den seltsam gestalteten Häusern aus. Hoch über sie erhebt sich eine steile Felswand. Lieber noch lenken wir den Blick zu einem tief hinabführenden Wege, der uns die Aussicht in ein blühendes Thal verspricht.

Caspar Scheuren ***), der in streng geschiedener Eigenthümlichkeit eher an Ruysdael als an einen seiner Kunstgenossen erinnert, läßt uns durch Bäume, die einem sumpfigen Boden Festigkeit zu geben scheinen, auf ferne Waldpartien und eine Burg blicken. Die Durchsichtigkeit der Schatten, die zarte Behandlung des Einzelnen, namentlich des moosigen Erdreichs ist unvergleichlich.

Mit Aufgebung weitschichtiger Prospekte scheint A. Wilh. John sich an die Weise Anton Canaletto's anzuschließen, in der dieser die Venezianischen Canäle malte. Unser Bild †) enthält eine Erinnerung an Am-

*) Der Maler, aus Herford, malt seit 1831 meist freie Compositionen.

**) Beide Maler, der erste aus Warschau, der zweite aus Stettin, haben seit 1831 Landschaften gefertigt.

***) aus Aachen. Zahlreich sind seine Werke die vom J. 1829 anheben. Für eines der ausgezeichnetsten gilt dasjenige, das sich im Besitz des Herrn Banquier Bendemann in Berlin befindet.

†) John aus Templin hat seit 1834 verschiedene Landschaften gemalt.

sterdam. Das gelblich trübe, durch die Stadt fließende, Wasser, die Wiederscheine, die Spuren seines verschiedenen Höhenstandes, die es an den Pfählen des Bordes zurückließ, die alten finsteren Gebäude sind mit großer Wahrheit geschildert, deren Wirkung durch keine Beimischung eines falschen Effekts beeinträchtigt wird.

Wenn man die holländischen Landschaften betrachtet, so findet man, daß die alteren ein poetisch phantastisches Gepräge haben, daß die Maler, bei erhöhterem Naturstudium sich nach und nach zum Einfachern bekehrten, um in der Beschränkung eine gediegene Kunst zu entfalten. In der Eleganz oder vielmehr in dem brillanten Schmelz (der vielleicht aus dem Süden sich in die sonst nordische Landschaftsbehandlung eingeschlichen hatte) hätten die ältesten fortan als Vorbilder, wie dieses sich vorzüglich bei Bartholomäus Breenberg deutlich zeigt.

B. C. Koekkek aus Amsterdam, jetzt in Cleve, erneuert uns in seiner kleinen Waldlandschaft das Andenken der alten Niederländer. Man kann bei aller Anmuth gesuchte Effekte nicht läugnen und die in Bezug auf ihn gemachte Bemerkung, „daß selten die Maler, welche in Winterlandschaften excelliren, den Ton des Sommers recht zu treffen wüßten," scheint sich als richtig zu bewähren. Das Düster des Waldes, die duftigen Gründe stimmen nicht mit dem strahlenden Mittagsglanz. Man verfolgt mit dem Blick einen aufsteigenden, in fernes Blau sich verlierenden Waldweg; vorn wird ein Esel neben Ziegen getrieben, hinten erkennt man in schwachen Umrissen einen Wagen; nur auf der einen Seite enthüllt sich ein kleiner Theil einer freien Landschaft mit einer Wassermühle. Wer mag dem Zierlichen das Bestechende absprechen?

Berühmt ist die Winterlandschaft, die auf einer Ausstellung in Düsseldorf dermaaßen gefiel, daß der Verwaltungsrath des dortigen Vereins, so viel Gelegenheit ihm auch die Nähe und das Interesse an dem selbst Geschaffenen zu passenden Ankäufen darbietet, sie zu einem hohen Preise zu erstehen beschloß *). Die Einheit, die wir dort vermissen, feiert hier ihre Vollendung und

*) Im Kunstblatt 1835 S. 309 liest man in einem Bericht aus Düsseldorf: „Obenan stellen wir unbedenklich die Winterlandschaft, die fast meisterhaft zu nennen ist, obschon der junge Künstler nur wenige Monate daran gearbeitet haben soll." Vergl. S. 374.

ihre erhebende Kraft. Bei einer ſolchen Detaildurchführung erſcheint auch der einförmige Winter mannichfaltig und das eng Begrenzte weit umfaſſend. Es iſt Morgen. Der Nachtreif, von dem die Bäume funkeln, verdampft allgemach und umhaucht mit neblichem Duft die Ferne. Flockiger Schnee umhüllt, was noch vom Sommer übrig blieb. Ein Kirchlein, das ſich vielleicht nur an einzelnen Heiligentagen öffnet, denn kein betretener Pfad führt zu ihm, ſteht auf einer Seite unter Bäumen, gegenüber jenſeits des Fahrweges eine Hütte, deren Bewohner Holzſchläger ſind und durch ihre Arbeit Leben in die melancholiſche Stille bringen. Auf den vorn ſtehenden, ſchneebedeckten Eichen beſteht das Grün allein in dem Mooſe, das die Nordſeite der Stämme deckt, es regt ſich kein Laub, nur einzelne Dohlen, die ihre Wipfel ſich zur Warte erſahen. Auch der brauſende Waldſtrom, der rechts die Landſchaft begrenzt, hat ausgetoſ't, der geflößte Balken treibt nicht mehr vorwärts, das Riedgras am Rande ſteht verdorrt, aber die Klarheit des Waſſers iſt dem Eiſe mit den glänzenden Spalten verblieben, auf deren ſpiegelnder Fläche Knaben, welche Weiſia leſen, einen eingefrornen Aal herauszubrechen ſich anſtrengen. Gegen die Männer auf dem Wege erſcheinen ſie zu groß. Dadurch daß vorn Weg und Strom gleich hoch zu ſeyn ſcheinen, entſteht eine Undeutlichkeit, die um ſo mehr auffällt, als die Haltung ausdrucksvoller Charakteriſtik hier ſo glücklich behauptet iſt. Auch das verödete Waldleben übt eine ſeltne Anziehungskraft auf uns aus.

Einen ganz andern Gegenſtand wählte van de Sande Backhuyzen im Haag in ſeiner Winterlandſchaft. Sein Streben war es auch bei ihr, freilich in weiſer Mäßigung, heitere Vielfarbigkeit geltend zu machen. Wir ſehen auf den Spiegel eines Fluſſes neben einer altertümlichen Stadt. Thauwetter hat hier den Schnee bis auf einzelne Reſte verzehrt, dort giebt er dem Eiſe und den Pfaden auf ihm ein mannichfaltiges Anſehn. Ein reges Treiben belebt den breiten Hohlweg, der zwiſchen Schiffen führt, und Schlittſchuhläufer wiegen ſich in ſchwebendem Tanz. In der Glätte der Darſtellung des Terrains drückt ſich glücklich die alles in eins verſchmelzende Kraft des Winters aus.

Adolph Henning in Berlin.

Ordensgeistlicher mit seinem Oberknaben zur Messe gehend. Den Hintergrund bildet ein Theil der Markuskirche zu Venedig.

Ein armenischer Geistlicher, welcher das Weihwasser nimmt. Man sieht den Hochaltar der Mosaikkapelle des Grafen Roger zu Palermo.

Die sogenannte heilige Malerei hat in unserer Zeit mit den größten Schwierigkeiten zu kämpfen. Frühere Jahrhunderte hatten sich das himmlische und höllische Jenseits mit dem die Qual der Hölle wie die Seligkeit des Himmels in sich zusammenschließenden Fegefeuer so individualisirt, daß sie im Reich dieser Vorstellungen fast eine größere Deutlichkeit besaßen, als in dem Diesseits. Dies machte aber nach und nach seine Rechte geltend. Die Schleier, welche die irdische Wirklichkeit verhüllten, lüfteten sich allmälig. Die eigene Geschichte und die Natur fingen an, sich der Beobachtung zu offenbaren. Die einfachen Gruppirungen, die heilsbegierigen, sinnenden Züge, die ewige Wiederkehr des nämlichen Inhalts, den die Legende überlieferte, verschwand gegen die bewegte Fülle der historischen Malerei. Zwischen diese und die mittelaltrige Typik trat die mythologische als das vermittelnde Element ein. Die christlichen Maler stellten dem Schmerz, der Buße, der Seligkeit der Sünder, Märtyrer und Erlösten die Behaglichkeit, den Trotz, die naive Heiterkeit der antiken Mythen gegenüber. Die historische Malerei verlor sich endlich in die Genremalerei, in die Auflösung der Details. Die byzantinische Malerei, welche der ganzen modernen Kunst äußerlich zu Grunde liegt, hatte ihren schmächtigen, oft schwindsüchtig blassen Gestalten das Gold zum Hintergrund gegeben. In Italien trat gemach aus der Andeutung architektonischer Bauwerke das Landschaftliche hervor. Und als nun die Weltentdeckenden Reisen das sechszehnte Jahrhundert bewegten, wurde es immer freier, bis zur Selbstständigkeit. Aber durch die Staffage konnte auch die Landschaft sich wieder der Genremalerei anschließen. Gegenwärtig sind nun alle diese Formen in der unendlichsten Vielseitigkeit Inhalt der Malerei. Die heilige Malerei ist auch nicht verschwunden, denn sie ist ein nothwendiges und deshalb constantes Moment des Ganzen. Allein die Religiosität ist eine andere geworden und es

kommt somit darauf an, die neue Gestaltung derselben zu erkennen.

Man könnte dies neue Princip, das des Protestantismus, so ausdrücken: Das Göttliche soll dem Menschlichen nicht mehr fremd gegenüberstehen, sondern es soll sich im Menschlichen als dessen Wahrheit offenbaren. Im Mittelalter existirte eine unendliche Abstufung; jede Stufe war ein in sich abgeschlossener Kreis: die Trinität sammt der apotheosirten Maria; die Hierarchie der Engel, die Schaar der Heiligen, welche als Confessoren, Märtyrer, Väter der Kirche, sich die Glorie der Verklärung erworben hatten; der Klerus mit seiner weitläufigen Rangordnung; endlich die Laien. Gegenwärtig ist diese Breite der Vermittelung sehr zusammengeschwunden. Der Protestantismus hat den Klerus, die Heiligen, die Engel, die Fürbitterin Maria, durch das Zurückgehen auf Christus selbst aufgehoben. Christus aber ist das Göttliche als das absolut Menschgewordene, die Offenbarung, daß das Göttliche selbst das Wesen des Menschlichen ausmacht.

Hieraus folgern wir: erstens, daß die neuere Malerei die evangelische Geschichte Christi und der Apostel sich unausgesetzt zum Gegenstand machen und darin dieselbe Vollendung, als frühere Zeiten, erreichen kann, daß ihr aber nothwendig Alles, was sich auf die besonderen religiösen Vorstellungen des Mittelalters bezieht, in gleichem Grade nicht gelingen kann, weil sie hier von der Poesie unserer Zeit verlassen ist. Wir haben schon gesehen, daß Steinbrück's Maria z. B. uns deshalb so bezauberte, weil sie nicht als die Königin der Himmel in imponirender Glorie sich von uns entfernte, sondern in bürgerlicher Bescheidenheit als die jungfrauliche Mutter sich uns näherte.

Zweitens folgern wir, daß die Malerei die Religion jetzt vorzugsweise als Zustand darzustellen haben wird. Im Katholicismus existirt noch ein Mechanismus der Frömmigkeit, welcher diese selbst zweideutig machen kann. Aber im Protestantismus kommt es wesentlich auf die Innigkeit des Gemüthes, auf die subjektive Vertiefung der Einzelnen in die Andacht an, eben weil alle äußerliche Vermittelung durch Andere, durch Reliquien, durch formelles Gebetsprechen u. dgl. fortfällt. Der Einzelne muß selbst und unmittelbar mit Gott in Verkehr treten. Wir erinnern uns z. B. an Maes betende Römerin, an Ratti's Novize, an Blanc's Kirchgängerin u. s. f. Ueberall finden wir hier die Fröm-

migkeit als Zustand d. h. als innere Handlung, während ein heiliger Georg, eine heilige Margarethe einen Drachen bezwingen, der heilige Stephan von Pfeilen durchbohrt, Laurentius auf einem Rost gebraten wird, Benifacius die Götzeneiche umhaut, Mönche sich geißeln u. s. f., genug mehr oder weniger auch eine Richtung nach Außen hin statt findet. Worin anders liegt das Ergreifende des Beckerschen Bildes, als darin, daß wir die Andacht in allen Nüancen so naturgetreu geschildert finden? Daß es Katholiken sind, daß sie, wie auch die Römerin von Maes, wahrscheinlich zur Maria bitten, ist gleichgültig. Das Princip wird dadurch nicht angefochten, denn die Hauptsache ist die individuelle Hingebung des Menschen an Gott, daher wir auch auf diesen Bildern den Heiligen oder die Heilige, zu welchen die Menschen sich richten, gar nicht besonders erblicken. Obschon also in der Form Katholisirendes vorhanden ist, so ist doch der Geist dieser Gemälde protestantisch oder, da dieser Ausdruck für Manche den Nebensinn einer kirchlichen Beschränkung zu stark könnte hervortreten lassen, so wollen wir lieber sagen, es ist der allgemein menschliche oder christliche, denn das wahrhaft Christliche ist zugleich das ächt Menschliche. Schon daß die ganze Familie auf dem Beckerschen Bilde versammelt ist, gehört hierher; namentlich aber, daß der Gatte und Vater für die dem Erblinden nahe Frau und Mutter nicht einen Geistlichen die Bitte darbringen läßt, sondern sie selbst ausspricht.

A. Henning hat sich der heiligen Malerei mit Vorliebe und mit Erfolg zugewendet. Er ist der Erfinder des schönen Bildes, wie Christus von seiner Mutter Abschied nimmt; auch die Maria und die Trinität, die er als Titelblatt eines Gesangbuches entworfen, sind als bedeutungsvolle Studien wohl zu beachten. Hier sehen wir zwei Geistliche, deren Eindruck gewaltig ist und den zu erklären wir so weitläufig gewesen sind. Wenn ein protestantischer Geistlicher gemalt wird, so kann daraus nichts Anderes entstehen, als ein Portrait, welches nur durch die historische Größe des Individuums Bedeutung erhält. Aber in der Griechischen und Römischen Kirche ist der Geistliche von dem eigenthümlichen Wesen derselben so imprägnirt, daß sie in ihm miterscheint. Zieht dem protestantischen Geistlichen den Chorrock aus, nehmt ihm das Barett und die Samarie, so wird es geübterer Menschenkenntniß bedürfen, im Frack den Geistlichen nicht mit einem Professor oder Regierungsrath zu verwechseln. Das

iſt nicht etwa ein Mangel, ſondern ein Vorzug. Dem Kleriker aber, der den Cultus in der Griechiſchen und Römiſchen Kirche verrichtet, ſchneidet ſich der beſondere Mechanismus, die Individualität ſeiner — gegen die Freiheit des proteſtantiſchen Geiſtlichen — ſo beſchränkten Stellung viel tiefer ein; das allgemein Menſchliche hat ſich bei ihm in die klerikaliſche Form zurückgezogen. Dies Markirte der geiſtlichen Phyſiognomie, dies Eſoteriſche der faltenreichen Haltung ſcheint uns an dieſen markigen Männergeſtalten, welche Henning gemalt hat, unübertrefflich. Zugleich aber hat er ſie uns nahe zu bringen gewußt, denn beide ſind in einem Zuſtand frommer Erregung dargeſtellt. Der Armenier tritt, indem er die wunderſchöne, kraftvolle und doch weiche Hand in das Marmorbecken taucht, aus der Weltlichkeit mit Bewußtſein in die Sphäre, wo nur das Verhältniß des Menſchen zu Gott Geltung hat; der Venetianer trägt unter dem glänzend geſtickten Tuch den Kelch und die Augen hüten ſorglich die Hände, damit nichts vom Wein, der in den nächſten Momenten nicht mehr Wein ſein wird, als vom Blut des Herrn vergoſſen werde. Dieſer Ausdruck des weißbärtigen Greiſenantlitzes, dies niedergedruckte Auge iſt eben ſo ſchön, als der ehrliche, gerade aus gerichtete Blick des braunbärtigen Armeniers. Beide ſind Ideale prieſterlicher Würde. Eine geiſtliche Reinheit durchſtrahlt ſie.

Was aber ſoll man von der Kunſt ſagen, welche der Maler in Zeichnung, Stellung, Farbengebung, Beiwerk, bewieſen hat? Was von dem Helldunkel auf dem Bilde des Armeniers, was von dem Reichthum des Colorits auf dem des Venetianers, deſſen bunte, mit Blumenarabesken überſtickte Stola u. ſ. f. zu den halb orientaliſchen, halb occidentaliſchen Formen der San Marco-Kirche ſo herrlich harmonirt? Möge Henning in dieſer großartigen Manier ſich immer mehr befeſtigen! K. R.

Die Architekturſtücke.

Das Theater war es, das in den letzten Stadien der italieniſchen Malerei Haltung und Würde der entarteten Kunſt verlieh. Nachdem durch die Akademien den Künſtlern faßliche Anweiſungen der Perſpektive in die Hände gegeben waren, erlangte die Dekorazions-Malerei durch ihre Anwendung Glanz und Anſehn. Nicht geringe Einſicht gehörte dazu, die Fehler, die man wiſſentlich zu be-

gehn ſich genöthigt ſah, unſcheinbar zu machen. Nicht auf ein hohles Erſtaunen, ſondern auf eine ergreifende Täuſchung der Zuſchauer war es abgeſehn. Die Italiener, als ſie das Supremat bereits verloren zu haben ſchienen, waren hierin wieder die erſten Lehrer für die ganze gebildete Welt. Es ſey hier nur an die Bibbiena erinnert. Wo ein Hoftheater war, verdankte es den Dekorazionenſchmuck einem Gliede der zahlreichen Künſtlerfamilie*). Seitdem wurden mehr als die geiſtlichen und mythologiſchen Darſtellungen die Perſpektiv- und Architekturſtücke (meiſt Ruinen) geliebt. Getreue Stadtanſichten fanden überwiegenden Beifall. Anton Canaletto, der Sohn eines Theatermalers, malte Venedig von den verſchiedenſten Punkten geſehn und gewann den trivialſten Gegenſtänden überraſchend neue Seiten ab. Ihm eiferte ſein Sohn nach, der in Dresden und Warſchau Anſichten malte. Theaterblendwerk wies ſo die Kunſt wieder auf die verlaſſene Realität zurück. Die jetzt lebenden Architekturmaler waren entweder ſelbſt Theatermaler oder Schüler von ſolchen, oder Architekten.

Die altniederländiſchen Architekturmaler, die ihre Kunſt wohl nicht vom Theater herleiten, erſcheinen vielleicht eben darum ſo phantaſtiſch. Das Innere ihrer Kirchen hat das ſpielende Anſehn elegant gearbeiteter Modelle. Eine Einbildungskraft, die ſelbſt die des Malers beſchämt, gehört dazu, in den unabſehbaren Perſpektiven wirkliche Gebäude, wie es geſchehn iſt, wiedererkennen zu wollen. Erſt bei Emanuel de Witte, der am Ende des 17ten Jahrhunderts malte, finden wir Naturwahrheit.

In der Architekturmalerei unſerer Tage bewährt ſich mehr als in jeder andern ein edles Nazionalgefühl. Sie erſproß aus der Liebe, die man den gothiſchen Denkmalen von neuem zuwandte. Obgleich bei dieſen ſtatt der abgeſchloſſenen Regelmäßigkeit der alten Tempel eine ſchöpferiſche Willkühr herrſcht, ſo erkennt doch der flüchtigſte Blick überall daſſelbe Thema in der mannichfaltigſten Variazion, ſo erſchreckt uns ihre Größe doch nur, wenn wir vergleichen und uns die Maaße vergegenwärtigen. Es weht uns heimiſch in den gewaltigen Räumen an, weil das Auge, angezogen von dem überall ſich gleich bleibenden Charakter, ſich in die

*) Die älteſten Theater-Decorateure, wie die florentiniſchen Baumeiſter Ariſtoteles San Gallo und Buontalenti, bedienten ſich der Malerei wohl nur als Verzierung der von ihnen angeordneten Baulichkeiten und Maſchinerien.

bald liebgewordenen Formen einlebt. Die Ideale, die Massen in einen Wunderschein einhüllende, Kraft wird ihnen angedichtet.

Anstatt den poetischen Gehalt der heiter ehrwürdigen Gotteshäuser zu entwickeln, hat man oft dahin gestrebt, über sie poetischen Geist auszustralen. Das Bild des Unendlichen, der Schein des Unermeßlichen sollte auf der Leinwand dem Beschauer imponiren. Was das Auge auf- und niederblickend wahrnimmt, drängte man im Rahmen zusammen. Eine die Vorstellung überwältigende perspektivische Wirkung suchte man durch, oft unmotivirte, Lichteffekte, durch das von den Glasgemälden herrührende Farbenspiel noch mächtiger hervortreten zu lassen, man ließ aus dem Schooß einer ärmlichen Stadt die zierlich durchbrochenen Thürme als Himmel stürmende Giganten emporsteigen, als wenn Darstellungen der Art gleich ursprünglich für das Dierama bestimmt wären.

Der bekannteste Architekturmaler ist Domenico Quaglio in München*). Mehrere Jahre beschäftigte ihn bis jetzt die mittelalterliche Einrichtung der Burg Hohenschwangau. Als überaus effektvoll wird die letzte Theater-Dekoration gerühmt, die er im vorigen Jahr für ein, dem König von Griechenland zu Ehren, in München gegebenes Festspiel fertigte. — In seinen kleinen Architektur-Darstellungen stößt uns nichts theatralisches auf, kein feenhafter Zauber. Man hat sie kalt genannt und in den Farben nehmen wir allerdings etwas trübes und schweres wahr. Allein freudig müssen wir erkennen die phantasiereiche Kindlichkeit und anspruchslose Würdigkeit, wodurch die mittelalterlichen Gebäude als Zeugen einer jugendlich frischen und ehrenhaften Zeit gestempelt werden. Mit niederländischer Ausführung im Kleinen verbindet Quaglio wissenschaftliche Durchdringung des Stoffes. Aus künstlerischer Einsicht hat er oft der Wahrheit Abbruch gethan, nicht um, was man gemeinhin so nennt, zu verschönern, sondern um den Charakter

*) Die Schauspiel-Decorateure haben es mit den Schauspielern gemein, daß sie ihr Talent vererben. An der Spitze der Künstlerfamilie Quaglio steht Julius, ein Schüler des Lauretta. Lorenz v. Quaglio ward 1760 Theaterarchitekt in Mannheim und unter seinen Abkömmlingen zählt man fünf Theatermaler. Siehe Lucanus' Abhandlung im Kunstblatt 1836. S. 294. Darin wird der Münchner Theater-Architekt Maria v. Quaglio vermißt. v. Schaden S. 176.

ungetrübt hervortreten zu lassen. In dem Bauwerk versinnlicht er uns die Kraft, aus dem dasselbe hervorging. Das Aeußere verwandelt sich in ein Inneres.

Noch ausgezeichneter als das Frauenkloster in Salzburg, von dem oben die Rede war *) ist das kleine Bild mit einem am Rhein gelegenen Kirchlein. Das Auge weilt hier unverrückt auf dem stattlichen Eingang, zu dem eine Freitreppe führt. Die Pforte, die Moller unter dem Namen der perspektivischen begreift und die bei der Dicke der Mauern innerhalb der Schmiegen eine kleine Vorhalle bildet, scheint die Phantasie des Beschauers zum Eintreten einzuladen. Das Gotteshaus hat den Reiz des Wohnlichen.

Sichtbar befangen zeigt sich Quaglio in seiner Darstellung des Hochmeisterremters in Marienburg. Sie sollte den majestätischen Bau im gegenwärtigen Zustand zeigen. Vergeblich bemühte er sich, das Disharmonische zwischen den bunten Fenstern und den weißgetünchten Wänden, dadurch auszugleichen, daß er eine brillirende Beleuchtung wählte, daß er dem Granitpfeiler, der das Gewölbe trägt, eine hochrothe Farbe gab, daß er als Staffage sich einen Geistlichen dachte, der die Schuljugend in buntscheckiger Tracht in das ritterliche Gemach führt. So glücklich der Maler den Standpunkt wählte, so würde ohne Zweifel ein anmuthigeres, ein der höheren Wahrheit entsprechenderes Bild entstanden seyn, wenn er seiner künstlerischen Eingebung hätte frei folgen und das Mittelalterliche aus seinem Geist reproduciren dürfen.

Karl Hasenpflug, aus Berlin gebürtig, in Halberstadt wohnhaft, malte auch, ehe er in Oel seine mühsamen Architekturstücke ausführte, solche in imponirender Größe auf Theatervorhängen, namentlich die Façade der Kathedrale von Rheims.**) Hasenpflug neigte

*) Seite 20.

**) Ein dem Künstler bei seiner Hochzeitsfeier von Freundes Hand überreichtes, humoristisches Erinnerungsblatt zeigt ihn in der Mitte als Dekorationsmaler. Zwei Zeilen der Unterschrift lauten:

„1822. als für's Schauspiel Rheims er malt, ihn der Genius umstralt,

1828. und im Dom zu Halberstadt emsig Karl studiret hat."

Das erste Bild, mit dem Hasenpflug auf der Berliner Ausstellung 1832 auftrat, stellte eine perspektivische Ansicht des neuen Schauspielhauses in Berlin dar.

ſich zum Pompoſen, wie in den drei Gemälden, die die deutſche Baukunſt in drei verſchiedenen Perioden zur Anſchauung bringen ſollten, auf der Berliner Ausſtellung 1830, alsdann befliß er ſich immermehr des Einfachen und ſtrebte in den Geiſt der Zeit einzudringen, der die Münſter ſchuf. Auf einem Bilde unſerer Ausſtellung, das einen wenig erhabenen Gegenſtand behandelt, bewährt er eine ſeltene Meiſterſchaft. Der Kreuzgang an dem Dom zu Halberſtadt zeigt ein kellerartiges Gewölbe, das durch ein gebrochenes Licht erleuchtet wird. Wenig iſt vom Erbauer für die Verzierung geſchehn, aber durch Nichtachtung und Verwahrloſung iſt auch dieſes unſcheinbar geworden. Die Perſpektive, die durch einen Schatten in der Mitte als beſonders wirkſam erſcheint, des vor Alter braun gewordenen Ganges mit der Thüre auf der einen und den offenen Arkaden auf der anderen Seite weckt durch die Wahrheit der Auffaſſung ein wehmüthiges Gefühl. Die Verödung blieb als Andenken der Vergänglichkeit zurück.

Erſt in unſerer Zeit, als man in der Beſchränkung des Darzuſtellenden ſeine Vollendung zu erzielen ſuchte, war es möglich, daß ein Maler die leeren Kalkwände ſich zum Vorwurf wählen konnte. August v. Bayer in München, *) früher Architekt, widmete ſich ſeit 1828 der Architekturmalerei: Er hat, berichtet das Kunſtblatt, **) ihr „einen Reiz abgewonnen, der bisher unbeachtet geblieben. Er ſucht nicht maleriſche Punkte noch charakteriſtiſche Maſſen. Es ſcheint ihm eine jede, ja die allerunbedeutendſte Stelle eines Gebäudes recht und gerade die ſo ſehr vermiedenen Kalkwände ſucht er auf. Auf dieſen weiß er nun auf eine ſo ſeltene Weiſe die Wirkungen des Sonnenlichts, der Streiflichter und Reflexe darzuſtellen, daß man darüber ganz vergißt, daß der beſchienene Gegenſtand ſelbſt ein ganz gewöhnlicher iſt.“ Sein vornehmſtes Bild ſtellt einen großen Kloſtergang dar, wo man auf einer Mauer die Worte lieſt: „Keine Natur ohne Wahrheit.“ ***)

Zwei kleine Bilder von v. Bayer zieren unſere Ausſtellung. Das Innere des geweißten Doms in

*) geb. zu Reſchach in der Schweiz, erwählte das Studium der Architektur unter Wendlenners Leitung. Er ſtudirte darauf in München und Paris. Nagler, neues Künſtler-Lexicon. München 1835.

**) 1836. S. 24.

***) Hannoverſche Kunſtblätter 1836. S. 55.

Chur erscheint etwas wüst, da der Geistliche und die andächtige Gemeinde gar zu pygmäenhaft gegen die gewölbten Räume sich ausnehmen. Einen um so besseren Eindruck macht der beengte Theil eines Kloster-ganges, in dem zwei Geistliche der Beschäftigung eines Gärtners zusehn. Der Strohhut des letzteren hat ganz die Farbe der Kalkwände und dennoch stellt sich eine solche materielle Verschiedenheit heraus, daß man ungeachtet des kleinen Maaßstabs über die täuschende Naturtreue staunt. Die nackten Wände zeigen in zarter Nüancirung die mannichfaltigste Färbung, indem eine Stelle von der Sonne berührt wird, eine andere im Schatten steht, hier durch das Anschlagen des Regens die Tünche verlaufen, dort abgescheuert ist. Durch das Blendende der Wände vorn erklärt sich das bleigraue Aussehn des Raumes, in den man durch die offene Thüre des Hintergrundes blickt.

Christian Köhler.

Lobgesang der Mirjam nach dem Durchzug der Juden durch das rothe Meer.

Baco von Verulam hat gesagt, die Naturwissenschaft solle eine Interpretin der Natur sein. Auch von der ästhetischen Kritik kann man dies behaupten. Das Kunstwerk steht uns als etwas Fertiges gegenüber und darf verlangen, daß wir es erst ganz in uns aufnehmen, bevor wir ein Urtheil auszusprechen wagen. In der bildenden Kunst namentlich gleicht das Werk durch seine stumme Abgeschlossenheit ganz dem Naturproduct, welches sich gegen unser Begreifenwollen, das sich mit ihm zu thun macht, ganz gleichgültig verhält und, an sich immer dasselbe, die Wellen unserer Meinung gleichsam an seinem Fuß zerschellen läßt. Wie nun die Naturforscher damit anfangen, daß sie den Gegenstand ihrer Beobachtung zuerst richtig zu beschreiben suchen, bevor sie über seine Art und Gattung etwas zu bestimmen sich herausnehmen, so ist es auch bei der Betrachtung der bildenden Künste die erste Stufe der Erkenntniß, ihre Werke so aufzufassen, wie sie an sich sind. Es scheint dies leicht und doch ist es, wegen der Ruhe des Objektes, so schwer. Gute Beschreibungen, welche das Wesentliche und Unwesentliche in demselben Zusammenhange, wie er an sich besteht, darstellen, sind die Basis aller Kunstgeschichte. Doch kann die Kritik mit ihrer Auslegung hierbei

nicht stehen bleiben. Sie muß vielmehr auch den allgemeinen Inhalt in dem Besonderen aufzufinden wissen, denn ein Kunstwerk muß, um uns des Platonischen Ausdrucks zu bedienen, an der Idee Theil nehmen. Hier ist es nun, wo sich die größten Schwierigkeiten erheben, denn man kann verführt werden, von einer dem Maler fremden Voraussetzung auszugehen und demnach eine ihn mißhandelnde Interpretation seines Werkes geben; oder der Maler selbst kann bei seiner Ausführung von seiner ursprünglichen Intention abgewichen sein, sie nicht erreicht haben; Nebenzüge können ihm zur Hauptsache geworden sein u. dgl. m. Die ächte Kritik muß sowohl jene Seite der Individualität als diese der Idealität, sowohl die Richtigkeit des Gegebenen als die Wahrheit des in ihm dargestellten Gedankens in sich zusammenfassen. Sie hat also das nämliche Geschäft, wie die Kunst. Ihr Urtheil kann nur das sein, was ein Werk sich selbst spricht, denn die Kunst stellt uns die Idee auf concrete Weise dar. Wenigstens soll sie darnach streben.

Diese Andeutungen sollen nicht als ein Maaßstab für das hier Geleistete gelten. Sie sollen vielmehr, indem sie die Schwierigkeit der kritischen Funktion bemerklich machen, zur Nachsicht auffordern.

Das Köhlersche Bild der Miriam gehört zu den Kunstwerken, welche die Kritik in Verlegenheit setzen, weil die Intention des Künstlers ganz klar ist und die Ausführung, die Individualisirung der zu Grunde liegenden Idee doch einen gewissen Rest läßt, der seiner Kleinheit halber, schwer zu beschreiben ist und von welchem nichts desto weniger unendlich viel abhängt.

Die Gruppirung des Bildes ist meisterhaft. Der tiefe Hintergrund zeigt uns das Meer, worin die Wagen und Rosse der Aegyptier eben von den wieder in das alte Bette zurückströmenden Wassern überfallen und verschlungen werden; vergeblich strecken sich die Reiter empor; umsonst springt der Herrscher von seinem Wagensitz, denn schon taumelt Alles durcheinander. Mosch und Aaron stehen rechts auf dem steilen Ufer, die ganze Scene mit göttlicher Ruhe überschauend. Von Nebenfiguren erblickt man rechts eine, welche ein goldenes Gefäß trägt, denn die Juden entwendeten bekanntlich beim Auszug den Aegyptiern ihre kostbarsten Gefäße. Wie nun Mosch den Wassern, die bis dahin für die durchziehenden Juden wie Mauern gestanden hatten, durch das Ausrecken seiner Hand die Vernichtung der nachdringenden Aegyptier

befiehlt, so leuchtet das blinkende Gold den Feinden noch höhnend in die Tod-umdunkelten Augen. Links erblicken wir einen Posaunenbläser. In der Mitte aber, auf einer den Vorgrund bildenden Anhöhe, schreitet Mirjam, Aarons Schwester, die heilige Prophetin, eine Handpauke schlagend und Psalmen singend über die herrliche That Gottes. Rechts, ihr etwas voran, geht eine Harfenspielerin; links, den Kopf in einer köstlichen Biegung zur Prophetin hinaufgewendet, eine in Violett gekleidete blonde Beckenschlägerin. Mirjam hat ein gelbbraunes, damastartiges Gewand. Zwischen ihr und der zarten Harfnerin erblickt man den Kopf eines Weibes im Profil, das nach der furchtbaren Scene im Hintergrunde schaut und zwischen ihr und dem von den Jungfrauen aufrauschenden Jubel die Verbindung darstellt. Ihre edlen Züge sind von einem mitleidigen Entsetzen und doch zugleich von Entzücken über die Rettung erfüllt. Vielleicht verdient dies Gesicht den Preis auf dem Bilde.

Offenbar hat nun der Maler in Mirjam den höchsten Ausdruck der Begeisterung legen wollen. Die begleitenden Jungfrauen sollen sich gegen sie nur untergeordnet verhalten; die eine, stürmischere, scheint das Feuer ihrer Blicke und Worte in sich zu saugen; die andere läßt mehr eine rührend-kindliche Demuth und Zuversicht blicken. Diese Harfenspielerin ist vortrefflich, aber die Beckenschlägerin, in welcher der Enthusiasmus einen gewissen, man verzeihe den profanen Ausdruck, bakchantischen Schwung, ein Außersichgerathen anschwellen läßt, ist hinreißend. Der vorgeworfene Kopf, die zierlichen Arme und Hände, die ganze graciöse Stellung, sind bezaubernd. Mirjam scheint uns nicht diesen Eindruck zu machen. In ihr soll sich die Kraft und Milde, welche sie begleiten, sich vermählen. Allein sowohl der Kopf, als die ganze Gestaltung haben ein Etwas an sich, was der Idee, die sie ausdrücken soll, nach unserer Meinung nicht recht zusagt. Die Anlage verkennen wir nicht, aber die Vollendung scheint uns zu fehlen. Wir haben uns, da im Einzelnen Alles untadelhaft ist, verschiedene Gründe aufgesucht, uns klar zu machen, worin dies liege und ob wir, was wir natürlich immer als möglich setzen, vielleicht falsch sehen, denn das Wahre, wenn es neu ist, dünkt uns oft, wegen mangelnder Gewohnheit, fehlerhaft zu sein, bis wir seine Erkenntniß und mit ihr seine Anerkennung erworben haben. Liegt es darin, daß der Kopf Mirjam's eine unangenehme, durch die Verkürzung in's Kugelhafte spielende

Rundheit hat? Oder darin, daß die Figur gegen die Nebenfiguren zu klein ist, daß wir der Schwester Aarons in unserer Phantasie eine colossalere Gestalt leihen, daß wir eine schmächtigere Schlankheit wünschten, welche uns dem prophetischen Wesen entsprechender schiene? Oder liegt es in dem schweren Gewande, dessen Steifheit die elastische Gliederung des Leibes zu sehr verdeckt und mit dem ätherischen Flug der Begeisterung in zu großem Contrast steht? Oder endlich liegt es darin, daß der Maler die Pauke nicht als eine am Gürtel befestigte Handpauke, die mit Stäbchen geschlagen wird (wie die alten Maler Jephta's Tochter zu malen pflegen, als sie dem Vater entgegenzieht), sondern ein Tamburin gemalt hat, zu welchem die Handbewegung uns zu sehr in das Profane spielt, uns zu sehr an eine Esmeralda erinnert? Das sind unsere Bedenken; aber so viel ihrer sind, so wenig vermögen sie, den großen Effect des Ganzen aufzuheben. Er gräbt sich dem Gemüth unvertilgbar ein.

K. R.

Aus
der Büchersammlung
des
Dr. Leopold Hirschberg
1913

Yt 89826

Der Oberst und der Matrose.

Trauerspiel in fünf Aufzügen

von

August Hagen.

Personen.

O'Gunnel, Oberst und Gouverneur der Besatzung in Werford.
O'Gunnel, Kaufmann, sein Bruder.
Lord Richard Brown.
Bowle, Howard, Rule, } Hauptleute.
Der Mayor.
Ein Alderman.
Patrik Cop, ein Priester.
Martin, Feldwebel.
Denis, Sergeant.
Ein Unterofficier.
Ein Handlungsgehilfe.
Katharina, Martin's Mutter.
Sophie, Martin's Braut.
Schiffscapitain.
John Darcy, Tom, Walter, Conrad, } Matrosen.
Anna, John's Frau.
Stephen, John's Kind.
Ein Feldscherer.
Bedienter.
Frau Eva.
Ein alter Handwerker.
Zwei aus dem Volk.
Zwei Jäger.
Officiere. Stephen Darcy, John's Zwillingsbruder. Patrik, John's Kind. Hautboisten. Soldaten. Jäger. Bedienter. Aldermänner. Volk.

Die Handlung begibt sich gegen das Ende des 18. Jahrhunderts in **Werford** und andern irländischen Orten, zuletzt in Rotterdam.

Erster Aufzug.

Werford.

Erste Scene.

Zimmer im Schlosse.

Oberst O'Gunnel und Feldwebel Martin, Letzterer schreibend. Sergeant Denis tritt auf und überreicht ein Schreiben.

Oberst.

Es war doch Alles ruhig in der Nacht?

Sergeant.

So viel man weiß, Herr Oberst.

Oberst.

Ist noch kein Rapport heut' eingegangen?

Sergeant.

Nein, Herr Oberst.

Oberst

(das Schreiben erbrechend)

Immer Beschwerden! Was gibt's heute wieder?
Die Stadt kann nicht die Einquartierung tragen.
Lud sie die Gäste mit Gewalt nicht ein?
Soll der Soldat ohn' Dach und Fach hier bleiben,
So borgt, Herr Mayor, ihm Eure Staatsperücke.
Habt Ihr geschrieben?

Feldwebel.

Ja, Herr Oberst.

Oberst.

Les't.

Feldwebel.

„Es ist vollkommen Ruh. Die Insurgenten"

Oberst.

„Die meuchelmörderischen Bürger", sagt' ich.
War es nicht Meuchelmord, als sie versteckt
In ihren Hütten schelmisch auf uns schossen?
Warum die Sache glimpflicher denn nehmen?

Feldwebel.

Sie sind dafür bestraft.

Oberst.

Gebessert auch?
Von alten Zeiten schon kenn' ich das Volk.

Feldwebel.

Grausvoll, als wie in Brand die Vorstadt steckten —

Oberst.

Das war ganz in der Ordnung.

Feldwebel.

Wimmerte
Hülfloses Alter und hülflose Jugend.

Oberst.

Will anders denn das Volk, als blut'ge Köpfe
Heimtragen aus dem wüsten Fastnachtslärm!
Zeigt her! (Er lieſt.) Verbessert das.

Feldwebel.

Schreib' ich's nun ab?

Oberst.

Halt' halt! Noch fehlt das End' und die Moral.
„Die Zehnten und die Magistratenwahl
War Vorwand nur, dem Uebermuth zum Aufruhr.
Nicht Noth entstünde, nur Demüthigung,
Wenn man auch hier den Ausgangspfeil erhöhe."

Feldwebel.

Handelsbeschränkung ist Verderb für Werford.

Oberst.

Es ist nur Strafe, was empfindlich wirkt.
„Dem Werk ist nun als Schlußstein einzusetzen
Des Hochverrathes ernstliche Bestrafung."

(Sergeant Denis tritt auf.)

Sergeant.

Ein Brief der Lady Alfot.

(Ab.)

Feldwebel.

Dreimal hat sie
Euch um Gehör, Ihr ließet Euch nicht sprechen.
Seht mild es nach, wenn Leidenschaftlichkeit
Die Feder der Gereizten führte, seufzt
Doch hinter Eisengittern ihr Gemahl.

Oberst.

Mag sich die Lady freu'n, daß unserm Beil
Er noch nicht ausgeseilt. — Ist toll das Weib?

„Droh'n könnt Ihr, doch nicht tödten, nicht Schafotte
Da bau'n, wo Ihr Altäre niederstürzet."
So hab' ich nur gedroht und nicht gestraft?
Entschieden trat ich auf, rasch griff ich durch.
Drei Tage nur, die kurze Frist verkehrte
Den Räubertrotz in niederträcht'ge Furcht.
Versuchend streckt Fühlhörner nicht mehr aus
Das schnöde Volk, die frechsten Meutrer zagen.
Nur solch ein Weib nimmt sich heraus, zu pochen,
Auf die Gefahr, daß man solch Schmäh'n verachte.

(Sergeant Denis tritt auf, eine Tabackspfeife bringend.)

Was soll das?

Sergeant.

Sie haben einen liederlichen Patron gebracht, der auf der Straße in der Nacht Excesse angerichtet hat.

Oberst.

Bei Trommelschlag ist es angekündigt, daß sich Niemand nach dem Zapfenstreich solle auf der Straße blicken lassen.

Sergeant.

Sonst würde er niedergeschossen. Der Saufaus hat diese Pfeife — und sie ist brennend gewesen — im Maule gehabt. Die Wache ruft: Halt! aber er steht nicht. Sie fodert ihm die Pfeife ab, aber er gibt sie nicht gutwillig und stößt obenein noch respectwidrige Redensarten aus.

Oberst.

Sie können nicht lernen, was Achtung ist.

Sergeant.

Und wo hat er geraucht? Neben dem Pulverthurm.

Feldwebel.

Der ist ja jetzt leer.

Sergeant.

Ja sonst wäre die halbe Stadt in die Luft geflogen. Euer Gnaden, ich lasse ihn niederschießen.

Feldwebel.

Nur das nicht! Es ist schon so viel Blut vergossen.

Oberst.

Ihr habt die Reinschrift zu besorgen.

Feldwebel.

Fünf Jahre war ich, Herr Oberst, immer bei Euch und Euer Vertrauen macht mich dreist. Seht, die Pfeife gehört einem Armen, der eben darum sich ungern von ihr trennen mochte. Ich rufe ihn herauf.

Oberst.

Schweigt!

Sergeant.

Um des Exempels willen.

Oberst.

Thut, wie befohlen ist.

(Sergeant ab.)

Feldwebel.

Herr Oberst.

Oberst.

Geht und schreibt!

(Feldwebel Martin ab.)

Es nimmt noch immer der Verdruß kein Ende,
Ihn mehren nur noch Die, die gut es meinen. —
Ist der Sergeant schon weg? Selbst will ich seh'n.

(Ab.)

Zweite Scene.

Schloßhof.

Sergeant Denis, Unteroffizier und Soldaten, die einen dichten Kreis gebildet haben.

Sergeant.

Schlagt an! Feuer!

(Schüſſe fallen.)

(Oberſt O'Gunnel tritt auf. Die Soldaten treten auseinander. Es wird Stephen Darcy als Leiche geſehen.)

Oberst.

So iſt das Todesurtheil ſchon vollzogen?
Wie ſeid ihr raſch, wie unvorſichtig, Leute!
Die Kugeln hätten leicht mich ſelbſt getroffen.

Sergeant.

Zu Gnaden, Herr.

Oberst.

Nicht fehlte viel, ſo wäre
Der Delinquent mir in den Arm geſunken.
Sie haben gut gezielt.

Sergeant.

Ja, excellent!
Drei Kugeln waren's und nur eine Wunde,
Es klingt unglaublich und iſt dennoch wahr.

Oberst.

Ein ſchöner Jüngling iſt's, mit lieben Zügen;
Es ſtrich ſie noch der ſchwarze Tod nicht aus
Und Leben lügt noch der Geſundheit Farbe.

Dies lange, blonde Haar, es hätte langsam
Des Alters Druck in Silber umgeprägt,
Und über dieses Haupt unschädlich wären
Dreimal soviel der Jahre hingegangen.
Er sieht mich klagend an, anklagend mich;
Jetzt schließt er zu das müde Auge, jetzt
Schließt sich ihm auf des höchsten Richters Gnade.

Sergeant.

Ein Ruhestörer war's, ein Trunkenbold.

Oberst.

Leichtsinnig war er.

Sergant.

Zum Soldaten hätte
Der nie getaugt. Wie er sich kläglich wand.
Kein Mädchen jammert so um's lump'ge Leben.
Vorher so trotzig und nachher so feig.
Noch immer fehlt dem Volk die rechte Zucht.

Oberst.

Treibt mir's in Eurem Eifer nicht zu weit!
Schonend mit Höflichkeit begegnet Allen.
Ein Todesurtheil wird für künftig erst
Am zweiten Tag nach der Sentenz vollzogen.
Dies, hoff' ich, ist der letzte Trauerfall.

Sergeant.

Herr Oberst, zu Befehl! Allein was soll
Nun aus der Leiche des Rebellen werden?
Wird sie in's Meer geworfen, wie die andern?

Oberst.

Wer kennt den jungen Mann?

Unteroffizier.

Herr Oberst — ich.

Oberst.

Hat er noch Eltern?

Unterofficier.

Nein.

Oberst.

Anständig ist
Die Kleidung. Ob denn nicht Verwandte da sind,
Die ihn begraben können?

Unterofficier.

Nein. Er hat
Nur einen Bruder noch, und der ist arm.

Oberst.

Gut, daß kein Vater ihn beweint. Was ist?

(Volkslärm hinter der Scene. Der Sergeant entfernt sich.)

Sergeant

(zurückkehrend).

Da hören wir's und werden Schlimmres hören.
Die Wache kann nicht mehr dem Andrang wehren,
Sie hält umsonst die Bajonette vor.
Es will der Pöbel mit Gewalt in's Thor.
Soll Ruh' ich stiften? Haltet Ihr's zu Gnaden?
Die Leute draußen haben scharf geladen.

Oberst.

Laßt kommen, wer da will. Mag Jeder seh'n.
Geheimniß soll's nicht sein, was hier geschieht.

Sergeant.

Laßt All' herein!

(Volk tritt auf, darunter Frau Eva und der alte Handwerker.)

Frau.

Todt ist auch er? Der Gute!

Du armer Schelm ertrankſt in eig'nem Blute,
Und ich in meinen Thränen ſchier, ich bin,
Sonſt Freundin Dir, jetzt Leichenwäſcherin.

Einer aus dem Volke.

Greul über Greul! Wo das hinaus nur will?
Hört nie das Morden auf?

Anderer aus dem Volke.

Der Oberſt. Still!

Oberst.

Seht, Freunde, ja, ich heiß' Euch Alle Freunde,
Euch, denen wir, Inländer ſelbſt, als Feinde
Entwunden die verrätheriſche Wehr.
In dieſem Todten (blickt voll Reue her!)
Betrauert Eures Ungehorſams Schalten.
Der Fluch der Zukunft ächtet Euer Walten.
Des Staates Macht erdrückt nicht Euer Hohn,
Doch opfert Ihr des Vaters Troſt im Sohn,
Doch raubt des Kindes Schutz Ihr im Erhalter:
So trau'rt verwaiſt die Jugend und das Alter.
Der Todte hier, er büßte für Euch Alle.
Folgt fügſam dem Geſetz! Vom tiefen Falle
Erhebt Ihr ſo Euch wiederum zum Heil.
Die Ordnung ſpinnt aus der Verwirrung Knäul
Euch neues Glück und Saaten reich entſprießen
Dem Boden, den die Pflugſchaar wild zerriſſen.

Alter.

Gevatter Nachbar, ja, Du biſt es ſelbſt?
Was haſt Du armer Junge denn verbrochen?
Das enge Bett haſt Vielen Du bereitet;
Wer aber wird den Sarg Dir, Stephen, zimmern?

Oberst.

Du kennſt ihn, alter Mann.

Alter.

Ja, mein Herr Oberst.

Oberst.

Ein leckerer Gesell.

Alter.

Er war Geselle,
Tischlergeselle, lustig, doch stets ehrbar.

Oberst.

Ja, ja, die Handwerksleute sind die rechten.
Bei jedem Auflauf sind sie Rädelsführer.
Wie oft nicht ist's den Meistern angesagt,
Die Leute streng in Zucht zu halten, ihnen
Das Außenbleiben Abends zu verbieten?

Alter.

Wer kann sie halten? Doch das Schwärmen war
Sonst Stephens Sache nicht.

Oberst.

Er hat die Flügel
Am Feu'r sich nun versengt und läßt das Schwärmen.

Alter.

Sonst war er in der Werkstatt früh und spat.
Manch Jahr arbeitet' er mir gegenüber.
Da müssen denn einmal, wie das so kömmt,
Lustige Brüder ihn verleitet haben.

Oberst.

Das kennt kein Maaß, trinkt sich um den Verstand,
Lärmt toll umher, fängt Händel an und trotzt
Auf meine Langmuth, bis sie endlich bricht.

Alter.

Mein Lebtag sah ich ihn nicht angetrunken.
Beim Glase Bier liebt' er ein Pfeifchen nur.

Oberst.

So sehr, daß selbst beim Pulverthurm er rauchte,
Und zwiefach so das Leben sich verwirkte. —
Was auf solch Treiben folgt, habt ihr. Nun geht!

Sergeant.

Fort, Alle fort!

(Das Volk wird hinaus-getrieben bis auf den Alten.)

Oberst.

Steh', Alter, mir noch Rede.
Die Leiche, Kinder, tragt mit aller Vorsicht
(Ja, ich befehl's, Sergeant) in's Fremdenzimmer.

(Die Soldaten mit Stephens Leiche ab.)

Wie ist des Jünglings Name?

Alter.

Stephen Darcy.
Ein ehrlich Blut, glaubt's sicherlich.

Oberst.

Kennst Du
Den Priester auch, zu dem er sich gehalten?

Alter.

Das ist ein braver Herr, ja der so recht
Von Herzen wohl ihm wollte.

Oberst.

Ruf' ihn her.
Besprechen will ich mit ihm das Begräbniß.

Alter.

Gleich soll er kommen, mein Herr Oberst, gleich.

(Ab.)

Oberst.

Pflicht und Gefühl sind Gegenfüßler stets.

Wenn Dem die Sonne ſcheint, hat Jener Nacht.
Der Dienſt packt oft das Herz mit ſcharfen Krallen.
Es iſt geſchehn. Kaltblütig in der Schlacht
Sah ich ja jählings manchen Jüngling fallen.

(Ab.)

Dritte Scene.

Aermliche Stube mit einem Nebengemach.

John Darcy putzt Piſtolen. Anna ſitzt an der Wiege, die Knaben Stephen und Patrik ſind am Herde beſchäftigt.

John.

Jungen paßt gut auf, wenn das Blei ſchmilzt. Patrik, willſt Du die Kugelform ſtehen laſſen! Aber nun ſingt:

Roſte nicht, Du alte Wehr,
Schütze Freiheit, halte Ehr',
Kugeln, pfeift mit frohem Schall:
Knall!
Jubelt ob des Feindes Fall.

Sonſt habt ihr Kehlen, daß man euch über die Straße herüber hört, und jetzt ſeid ihr ſo ſtill, da ich luſtig bin. Singt und macht, daß die Mutter froh wird.

Anna.

Schone des Kleinen, laß ihn unſern Jammer nicht theilen.

John.

Mag er mitſchreien. An ihm iſt es eigentlich, zu ſchreien; denn eigentlich trägt er alle Schuld.

Anna.

Iſt Stephen denn wirklich todt?

John.

Geh' auf den Schloßhof, da liegt er zwar nicht mehr, aber ſein Blut. Viele haben zugeſehen, es ging feierlich her. Der Oberſt ſelbſt ließ ſich nicht die Ehre nehmen, zu commandiren.

Anna.

Als er geſtern hier ſo fröhlich war, wer hätte das gedacht? Der gute, liebe Schwager!

John.

Ja, der Taufſchmaus hat uns Etwas gekoſtet.

Anna.

O hätteſt Du ihn nicht gehalten, als er gehen wollte.

John.

Anna, ſo ſprich mir nicht. Du haſt noch mehr gebeten, als ich.

Stephen.

Vater, jetzt iſt das Blei fließend.

Anna.

Rede, was willſt Du nur? Was ſollen die mörderiſchen Zurüſtungen? Willſt Du Dich auch in Gefahr ſtürzen, auch niedergeſchoſſen werden?

Stephen.

Ei was für eine ſchöne Kugel Du gegoſſen haſt! Vater, die ſchenke mir. Da ſoll es immer heißen: Ganz Bataillon! und der König muß mitfallen.

John.

Muß der König mit? Meinetwegen. Am liebſten, wenn alle Rothröcke auf ein Mal zum Teufel gehen. Jungen, ſingt!

In uns rollt der Väter Blut.
Nieder die Verrätherbrut!
Kugeln, pfeift mit frohem Schall:
Knall!
Jubelt ob des Feindes Fall.

Die eine Piſtole iſt nun gut. Hier ſtecke Du an der Seite, wo mein Herz Rache ſchlägt.

Anna.

John, John, was willſt Du?

John.

Eine Nachfeier unſeres Feſtes halten. Alles will ich zerſchlagen, das Oberſt zu unterſt kehren — —

Stephen.

Den Oberſt?

John.

Brav, Junge! Du biſt es werth, daß Du des Bruders Namen trägſt. Ja, der Oberſt ſoll daran glauben, ſo ungläubig er iſt.

Anna.

Sei doch vernünftig! Bedenke doch!

John.

So lange, bis die zweite Piſtole in Ordnung iſt.

(Prieſter Patrik Cop tritt auf.)

Stephen.

Ehrn Patrik, Vater —

Prieſter.

Guten Tag!

John.

Dank' Euch!

Anna.

Wie freuten wir uns Eures Kommens sonst.

Priester.

Ich bin euch heut nicht recht. Ihr seht verlegen,
Als käm' ich her, das Taufgeld einzufordern.

John.

Ehrwürdiger, Nichts tröstet mich, todt ist er.

Priester.

Ja, unser Stephen starb, ach! allzuplötzlich.

John.

Als Zwillingsbrüder liebten wir uns doppelt.
Als Brüder sonst, das wißt Ihr, so wie ich.

Priester.

Es schwand sein Leben, eh' den Tod er dachte.
Sein Schmerz hört' auf, eh' daß er's inne ward.
Der Unschuld Milde spielt um seine Züge,
Er konnte sich selbst sterbend nicht verleugnen.

Anna.

Ihr sahet ihn todt? Das Alles kann der Oberst?
Selbst sündig, will ich einst mit ihm nicht theilen.

John.

Ich gönne Zeit ihm nicht, durch fromme Buße,
Des ewigen Vergelters Zorn zu mildern.
Eh' er die Betglock' hört, soll er zur Hölle.

Priester.

Behüte Gott!

John.

Blut lassen soll der Bluthund.

Anna.

Ach, was verloren wir an Stephen nicht!

Prieſter.

Leicht euer Heil, wenn der Vernunft ihr ſpottet.
Unmächt'ger Widerſtand verderbt euch ſelber.
Blaſt aus das Feuer, wenn der Sturm es anfacht,
Greift in des Wolfes Rachen, wenn er heult.

John.

Iſt auch ſein Herz ein Stein, das Pulver ſprengt ihn.

Stephen.

Das Blei iſt, Vater, gut, gebrauch' es nun!

Prieſter.

Was iſt? Falſchmünzerei wird hier getrieben?
Mit ſolcher Münze wollt ihr Troſt euch kaufen?
Fühllos misbraucht ihr zu dem ſchauderhaften
Handwerk die Unſchuld gar? Seid Eltern ihr?
Geht, liebe Kinder, geht und ſpielet draußen.

(Die Knaben ab.)

Anna.

Ja, Ihr habt Recht. Sprecht in's Gewiſſen ihm.
Sonſt ſchießt der Oberſt ihn, uns Alle todt.

Prieſter.

Was ſoll das Kriegsgeräth in Friedenshütten?
Wer gab das Werkzeug in des Seemanns Hand?

John.

Die Rache, Rache, Herr.

Prieſter.

Unſinniger!
Er iſt der Oberſt und Du ein Matroſe!
Wenn nicht die That, ſchon der Gedank' erſchreckt mich.

Ich traure nicht um Stephen, wie um Dich.
Sein Herz blieb rein. Euch Beide nannt' ich Söhne,
Der Todte lebt mir nur, der Lebende —
Er ſtarb.

John.

Herr, Ihr erweichet Euch, nicht mich.

Anna.

Ehrn Patrik ſpricht ja, Dein Wohlthäter, John.

John.

Doch lauter der Gemordete, mein Bruder.

Prieſter.

Wann willſt Du laden auf Dein Haupt den Fluch
Des Hochverraths und grauſeren Verbrechens?

Anna.

Mein John.

John.

An Stephens Todestag.

Prieſter.

Noch heut'?
Es iſt der dritte Mai ein heilig Feſt,
Weil fromme Hände heut' auf Golgatha
Das Kreuz entdeckt, an dem mit Blut der Heiland
Die Bürgſchaft ſchrieb für uns auf's ewige Leben.
Nicht ehrt die Kirche, wer den Tag nicht ehrt.

John.

Dann morgen.

Prieſter.

Chriſti Himmelfahrt verkündet
Dir morgen Pauken- und Trompetenſchall.
Du willſt entweihn der Chriſten Freudenfeſt?

John.

So ſei den andern Tag ein ernſtes Feſt.

Priester.

So ſei's. Dem lieben Todten gilt die Ehre.
Wir ſtreuen weinend Erd' auf ſeinen Sarg,
Und Grün umzieht friedvoll den Trümmerſchutt.

John.

Ward nicht ſein Leichnam in das Meer geſchleppt?

Priester.

Der Oberſt übergab ihn mir. Er ruht
Jetzt im Gewölb', bald in geweihter Erde.
Willſt Du verherrlichen die Todtenfeier
Durch Menſchenopfer, wie die Heiden thaten?

John.

Der Tag darauf ſei dann kein Raſt- und Rüſttag.

Priester.

So oft ich in die Taufkapelle trete,
Denk' ich gerührt an dieſen Tag. An ihm
Tauft' ich euch Zwillinge, zwei arme Waiſen.
Als wäre makelfrei ſelbſt nicht die Unſchuld,
Sah ich vergeblich mich nach Pathen um.
Der Kirchenknecht erbarmte da ſich eurer.
Ein heller Morgen war's; laut zwitſcherten
Die muntern Vöglein um das Kirchendach.
Da ſah ich ſtill zu euch und dachte: „Kauft
Man nicht zween Sperlinge um einen Pfennig?
Doch ihr ſeid beſſer.“ Gott iſt Aller Vater.
Er möge, fleht' ich, Mitleid für euch wecken,
Und betend war mein Herz des Mitleids voll.

John.

Ja, Ihr wart uns Ernährer, Retter, Lehrer.

Prieſter.

Doch, was ich lehrte, haſt Du längſt vergeſſen,
Die Liebe, die des Chriſten Vorzug iſt.
Du wollteſt gar — —?

John.

An dieſem Tage nicht.

Prieſter.

Der Liebling Aller in der weiten Schöpfung,
Der Maimond lächelt auch der Kirche zu.
Dem frohen Pfingſtfeſt und dem bräutlich holden
Frohnleichnamstage webt er Kränz' und Kronen.
Du willſt mit Blut die Blüten fühllos tränken,
Durch ſchwarze That verfinſtern ſeine Sonne?

John.

So mag des Mai's ſich noch der Oberſt freuen.
Nach Monatsfriſt ſteh' er mir Rechenſchaft.

Prieſter.

So lange hab' ich nicht für Dich zu zittern?

John.

So lange leg' ich Hand nicht an den Oberſt

Prieſter.

Gib mir die Hand, noch iſt ſie rein. — Hinfort
Die Schreckenswaffe! Nicht ein Blutbund iſt's.
Doch nein — ich nehme ſie.

John.

Es kann nicht ſein.

Prieſter.

Als Mitgift ſoll der ſtumme Sarg ſie haben;
Wir wollen mit dem Bruder ſie begraben.

Gott ſei mit Dir! — Weil jetzt mir froh zu Sinn,
Führ' Anna mich noch zu den Knaben hin.

(Mit Anna Darcy ab.)

John.

Ha, ha! Es trifft noch beſſer dies Piſtol.
Doch iſt es nicht zu viel, was ich verſprochen?
Nicht darf's dem Oberſt frommen. Glück und Wohl
Soll ihm entfliehn, bis ich die That gerochen.
Ich kreiſche Mörder! Mörder! — ihm in's Ohr,
Bis das Gehör er einbüßt bei dem Schreien,
Dann halt' ich ſo die blanke Wehr ihm vor,
Wie damals zielten ſeiner Krieger Reihen,
Bis blind und taub ihn nicht mein Nahen ſchreckt
Und ihn der Tod umnachtet ſchon im Leben.
Vor ſeinem Tode fühl' er's, wie es ſchmeckt,
In rüſt'ger Kraft das Leben aufzugeben.

(Der Vorhang fällt.)

Zweiter Aufzug.

Werford.

Erſte Scene.

Zimmer im Schloſſe.

Oberst O'Gunnel.

Gottlob, die Glocken ſchrien ſich endlich heiſer,
Es macht mich taub das ewige Geläut.
In der Kanone hat nur guten Klang
Das Glockengut, das auch zum Grabe läutet.
Der Bettag iſt für mich kein Feiertag.
Martin iſt in der Kirch', ich muß hier leſen
Bittſchreiben, Schadenrechnungen, Verhöre.
Ich wünſcht', es wäre Werford nicht erobert,
Dann gäb's noch Krieg, nicht Friedensplackerei,
Jähzorn, nicht Aerger, Blutbad und nicht Todtſchlag.
Als Knabe las ich von den Römerkämpfen
Von einem Brutus, einem Manlius,
Stets mit Begeiſt'rung; doch ich ſchauderte,

Wenn nach dem Sieg hinrichten ließ den Sohn
Des Feldherrn eiſerne Gerechtigkeit.

(Feldwebel Martin tritt auf.)

Haſt Du Dich ſatt gebetet nun?

Feldwebel.

Das nicht.

Oberſt.

Ich merk' es ſchon, Du willſt den Feiertag heil'gen.
So gehe nur.

Feldwebel.

Für immer möcht' ich gehn
Und um den Abſchied bitten.

Oberſt.

Was iſt das?
Du biſt zu weich als Kriegsmann; doch ſei ruhig,
Ich werde Keinen mehr erſchießen laſſen.

Feldwebel.

Zur Heimat zieht's mich und zu meiner Mutter,
Die alt und ſchwach iſt.

Oberſt.

Bleibe d'rum Soldat,
So fällt Dir das Verpflegen nicht zur Laſt.
Wenn nur ein and'rer Angelhaken nicht
Dich zerrt aus unſres Lebens Element.
Du ſchriebſt für mich, auch nebenbei für And're.

Feldwebel.

Nun ja — ich nenn' ein braves Mädchen Braut
Schon manches Jahr, und will nun Frau ſie nennen.
Den Eh'conſens verſagt Ihr dem Soldaten.

Oberst.

Weil's in der Feldküch' ihm nachher nicht ſchmeckt.
Viel Bräute hab' er, aber keine Frau. —
Martin, beſinne Dich: nicht jedes Paar
Verträgt ſo gut ſich, als wir uns vertragen.

Feldwebel.

Ich gab mein heilig Wort.

Oberst.

Bleibſt Du Soldat,
So bricht es ſich von ſelbſt.

Feldwebel.

Es iſt nun Friede.
So trifft mich, geh' ich, nicht der Feigheit Vorwurf.

(Sergeant Denis tritt auf.)

Sergeant.

Euch aufzuwarten wünſcht — —

Oberst.

Hernach, hernach!

(Sergeant ab.)

Heirathen willſt Du! Aber davon künftig.
Ich finde, da ich las in den Papieren,
Lord Allot's Schuld ſo groß nicht, als ich wähnte.
Gern will ich ihr Geſuch an den Lord Lieutenant
Bevorworten, das melde gleich der Lady.

(Sergeant Denis tritt auf.)

Sergeant.

Geſendet von des Königs Majeſtät,
Erbittet ſich Herr Hauptmann Rule Gehör.

Oberst.

Von London? That ich ihnen nicht genug? —

(Hauptmann Rule tritt auf. Sergeant und Feldwebel ab.)

Rule
(einen Orden überreichend).

Ihr ſchriebet unverlöſchlich Euern Namen
In der Cäſaren und Catonen Reihe
Durch Strenge, Kraft, Entſchloſſenheit und Weisheit.
Die Haare, die die Sorgen Euch gebleicht
Für Englands Größe, läßt des Königs Milde
Mich kränzen mit dem ewig friſchen Lorbeer.

Oberst.

Ihr ſeht mich überraſcht — ob froh? Oft iſt
Die Dankbezeigung Aufſchrift nur des Abſchieds-
Mandates, wie Ihr wißt.

Rule.

Noch gönnt man Ruhe
Nicht Euern ruhmgekrönten Tagen, Oberſt.
Seht in dem Ehrenzeichen nicht den Lohn
Des Miethlings, den man nach der Arbeit geh'n läßt.

Oberst.

Mein Auge ruht gerührt nun auf dem Denkmal
Der höchſten Huld, das mir die Liebe kränzte.
Ich dank' Euch, junger Freund. Bleibt hier, daß Eurer
Sich auch die andern Officiere freun.

Rule.

Zwei Tage bleib' ich.

Oberst.

Schön.

Rule.

Im höchſten Auftrag.

Oberst.

Wie, Hauptmann, das; iſt es erlaubt zu fragen?

Kule.

Euch behl' ich's nicht. Ich ſoll des Volkes Stimmung
Sondiren und mit eignen Augen ſchau'n,
Ob ſicher ſei der Grund zum Friedensbau,
Ob in der Treu' die Fügſamkeit ſchon wurzelt,
Wo durch Belohnung hier und dort durch Strafe
Die Liebe zu erhöh'n, der Haß zu tilgen.
So weiſ' und tüchtig habt Ihr's eingeleitet,
Bei beiſpielloſer Schnelle ſo viel Vorſicht,
Nachhalt'ge Kraft gezeigt, daß mir nur bleibt,
Statt des Berichtes, Euer Lob zu melden.
Den Staatsmann ehr' ich in Euch, wie den Helden.

Oberst.

Ihr urtheilt gar zu ſchnell! Leih't mir Eu'r Ohr
Und Manches leg' ich Euch zur Prüfung vor.

Kule.

Laßt erſt mit unbefang'nem Blick mich ſehen,
Dann theilt mir mit, wie recht die Sachen ſtehen.
Viel bin ich, Oberſt, bei Euch, iſt's erlaubt?

(Ab.)

Oberst.

Sonſt war ich ſchon der Stadt gefürchtet Haupt,
Jetzt windet ſie ihm wahrlich nicht den Kranz,
Wenn mein Verdienſt ihr ſtrahlt im Ordensglanz.
Auf Trümmern ragen nur des Siegs Tropä'n,
Man wird Blutstropfen, Thränentropfen ſehn
In dieſes Sternes Perlen und Rubinen.
Iſt ein Komet, Aufwiegler, euch erſchienen,
So lernt der Warnung ernſten Blick verſtehn.

(Sergeant Denis tritt auf.)

Oberst.

Nun, nun, was habt Ihr?

Sergeant.

He, he — —!

Oberst.

Was wollt Ihr?

Sergeant.

He, he — —!

Oberst.

Was iſt Euch? Wie verſtört ſeht Ihr aus? So ſprecht doch, was iſt Euch begegnet?

Sergeant.

Derſelbe von geſtern brachte heute den Brief.

Oberst.

Wo iſt denn ein Brief?

Sergeant.

Nein, ich rühre ihn nicht wieder an! Noch bebt mir die Hand.

Oberst.

Haſt Du zu viel getrunken?

Sergeant.

Ich bin ſo nüchtern, als wenn ich nur Muttermilch getrunken hätte. Aber es iſt keine Sitte, kein Reſpect. Wenn Die, die geſtern todtgeſchoſſen worden ſind, heute machen, als wenn Nichts geſchehen wäre, Euer Gnaden, wo will das hinaus?

Oberst.

So früh in ſolchem Zuſtande vor mich zu treten, es iſt abſcheulich.

Sergeant.

Ganz abſcheulich! Was hilft denn alles Schießen? Und an unſern Leuten lag es nicht, wie Ihr geſehen.

Oberst.

Hinaus!

Sergeant.

Hinaus! Seht Ihr ihn, Herr Oberst? Da in der Ecke — nicht? Da steht der Kerl, als wenn er die Pfeife wieder verlangte.

Oberst

(aus dem Fenster rufend).

Burschen, kommt herauf.

Sergeant.

Burschen, in's Gewehr!

(Der Unterofficier und mehre Soldaten treten auf.)

Stillgestanden! Chargirt, geladen! Nehmt euch zusammen, noch besser als gestern. Schlagt an! Feuer! — Wer von euch, verfluchte Teufel, hat nicht geschossen? Ich hörte keinen Schuß.

Oberst.

Führt den Sergeanten in Arrest und meldet mir, wenn er ausgeschlafen hat.

(Feldwebel Martin tritt auf.)

Feldwebel.

Im Hausflur fand ich den Brief. Er ist an Euch, Herr Oberst.

Sergeant.

Aufgepaßt! Schalgt an! Feuer!

Feldwebel.

Was ist dem Sergeanten? Wie er die Augen verdreht!

Sergeant.

Ha — der Brief. Da bringt der Kerl ihn nun selbst. Zum drei Teufels Namen, schießt ihr denn nicht?

Oberst.

Bringt ihn in's Lazareth.

(Der Sergeant wird von zwei Soldaten weggeführt.)

Er hat den Verstand verloren. Und dieser Brief soll daran Schuld sein. Wer hat ihn denn gebracht?

Unterofficier.

Ein Matrose, der Zwillingsbruder des Handwerksgesellen, der gestern niedergeschossen wurde. Er gab den Brief dem Sergeanten, der sieht ihn an, schreit laut auf und läuft zu Euch.

Oberst.

Martin, gehe in's Lazareth und empfiehl den Kranken angelegentlichst dem Doctor an.

(Feldwebel mit dem Unterofficier ab.)

Es widerstrebt mir selbst, den Brief zu öffnen.
Klagen enthält er, doch vielleicht auch Bitten.
Leid thut der Todte mir, der Lebende.
Was er verlangt, ist im Voraus gewährt. —

(Den Brief erbrechend.)

Kühn, wahrlich — das ist kühn. Ha, welch ein Inhalt!
„Merkt auf! Am dritten Mai starb Stephen Darcy.
Am dritten Juni stirbt der Oberst Gunnel
Ein Tag ist abgelaufen."
Welch ein Drohbrief!
Ein elender Matrose kann das wagen? —
Was ist zu thun, als sich in Ruhe fassen,
Ich will ja Keinen mehr erschießen lassen.

(Ab.)

Zweite Scene.

Straße.

Priester Patrik Cop und John Darcy treten auf.

John.

Wie dank' ich Euch!

Priester.

Laß es nur gut sein, Lieber!
Du weinst auf meine Hand? Nicht glaubt' ich, daß
Du weinen könntest. Ja, Dein Bruder Stephen,
Das war ein weiches Herz.

John.

Nicht bin ich hart,
Wenn auch so gut nicht als der Sel'ge war.
Durch das Begräbniß habt Ihr ihn geehrt.
So recht erbaulich war's und herzerhebend.

Priester.

Ein christlich schönes Fest.

John.

Ja, hätt' ich, Herr,
Noch nie geweint, ich hätt' es lernen müssen.

Priester.

Des Herzens Sehnsucht hüllt in Trauer sich
Doch trau're nicht zu viel! Das Uebermaß
Verwandelt leicht die gute Arzenei
In böses Gift, das bald das Blut empört
Zu wildem Kochen, bald verdickt zur Trägheit.
Hier ist's ein Murren gegen Gottes Fügung,

Unchriſtliche Verzagtheit dort, ein Schwelgen
In Seufzern und in Thränen. Solch ein Feſt
Will nur ein Abſchnitt ſein der Lebensrechnung.
Wir ſchlagen um nachdenklich eine Seite
Und fah'n mit gutem Vorſatz an die neue.
Es iſt der ernſte Grenzſtein ſolch ein Feſt,
Der auf der Tage weitem Feld bezeichnend
Von der Vergangenheit die Zukunft ſcheidet.
Sein Schatten lag auf dieſer, doch er fällt
Auf jene jetzt. Wie heißt die gold'ne Inſchrift,
Auf der des Pilgers Auge weilt? Ergebung.
Du ſchweigſt? Du denkſt bei Dir: der hat gut reden.
Es iſt ſein Amt, er wird dafür bezahlt.

John.

Ehrwürdiger, das nicht! Euch kann bezahlen
Der droben nur, der uns zum Heil Euch ſchenkte.

Prieſter.

Leicht iſt Ergebung und Vergebung, meinſt Du,
Für Den, der keinen Bruder eingebüßt.

John.

Das mein' ich nie. Ihr war't ihm Vater, ſeht
In ihm zerſtört der eig'nen Tugend Werke.

Prieſter.

Biſt Du's nicht auch? Liebt ich ihn mehr als Dich?
Und ſoll ich minder Dich als ihn nun lieben?
Oft täuſchte mich die Zwillingsähnlichkeit.
Soll ich in Dir nicht mehr den Todten ſehen
Und ich von Zweien mich auf einmal trennen?

John.

Ihm Wehe, der uns voneinander riß!

Prieſter.

Du willſt doch nicht — zu denken wag' ich's kaum —

Du willſt doch nicht mit kaltem Blut vollführen,
Wozu Dich trieb des Wahnſinns Fieberhitze?
Verſprachſt Du nicht?

John.

Was ich verſprach, das halt' ich.
Um Monatsfriſt bin ich des Mörders Mörder.

Prieſter.

St, ſt — Du Unbeſonn'ner! wenn man's hörte,
Du brächteſt auf's Schaffot ſo Dich als mich.
Das Kriegsrecht würgt die Unſchuld mit der Schuld. —
Du haſt ein gutes Weib und gute Kinder;
Der Bruder braucht nicht Deiner, aber ſie.
Der Oberſt, der als Unmenſch Dir erſcheint,
Iſt Feind des Aufruhrs, nicht der Bürger. Schlägt ihm
Ein fühlend Herz doch bei dem Kriegeshandwerk
Ihm thut das Todesurtheil leid.

John.

Wer weiß das?

Prieſter.

Du dankſt mir für den Sarg und das Begräbniß.
Er gab das Geld.

John.

Ihr ſcherzet nur.

Prieſter.

Ich hätt' es
Sonſt wohlfeil eingerichtet.

John.

Iſt es wahr?
War's nicht genug, daß ſeine Großmuth ihn
Mit freier Arzenei in's Grab befördert?

Priester.

Still, ſtill!

John.

Der Hölle Hohn!

Priester.

Des Himmels Sieg.

John.

Verzeiht, Ihr thatet Unrecht da am Bruder.
Was ſaget Ihr mir's jetzt, warum nicht früher?
Noch auf der Bahre hätt' ich ſeinen Leichnam
Herausgeriſſen, in ein Segeltuch
Gewickelt und verſcharrt. Der ſchöne Sarg
Wär' aufgehoben für den Würdigern.

Priester.

Schweig', eh' Du Dich und mich um's Leben ſprichſt.

John.

Wenn's leid ihm thäte.

Priester.

Nun?

John.

Mir thät' es wohl.
Vielleicht, daß noch als Schatten ihn der Todte
Fahl, bleich mit rothen, ewig friſchen Wunden
Verfolgt und zum Begleiter ſich ihm aufdringt,
Am Abend bang des Mörders Haupt umſchwirrend,
Daß er beim Gaſtmahl ihm den Mundſchenk ſpielt
Und in dem Weinpokal ihm Eſſig darreicht,
Des Nachts Nachtwächter und dem Schlummernden
In's Ohr die Stunde ſchnarrt, da Stephen fiel,
Als Arzt ihm Pulver für das Pulver bietet,

Leichenbeſchauer, Leichenträger wird.
Dann hat der Schatten Ruh, ſagt gute Nacht,
Nicht wankt er mehr umher. Es iſt vollbracht.

Prieſter.

Ja, ſtell' anheim das Rächeramt dem Bruder.
Gib mir die Hand.

John.

Ich breche nie mein Wort.

Prieſter.

Laß ab, laß ab vom ſündlich tollen Vorſatz!
Gefordert hab' ich ſonſt, heut' bitt' ich Dich. —
Du ſchweigſt? — So ſchweig' auch ich.

John.

Nicht dürft Ihr geh'n.
Alles, nur nennt den Bruder nicht und Oberſt.

Prieſter.

John iſt, ſo klagt Dein Weib mir, unwirſch, rauh,
Iſt ſtumm, wenn er nicht pfeift und ſingt. Nichts thut er,
Als daß er Alles umwirft und zerſchlägt. —
Erweiſe mir nichts Liebes, doch dem Weibe.
Er iſt begraben. Gehe jetzt zu Schiff.

John.

Herr Prieſter.

Prieſter.

Nicht mehr willſt Du reiſen, hör' ich.
Thor, willſt Du mehr noch als die Tage ſtehlen?
Dein Schiff iſt ſegelfertig. Darum ſchnell!

John.

Wenn Ihr's befehlt.

Priester.

Der Capitain befiehlt,
So zaud're nicht.

John.

Nur, weil Ihr's wollt, ſo geh' ich.

Priester.

Laß das. Die Ehrfurcht iſt nur Trug und Schein.

(Ab.)

John.

Betrügen ſollt' ich ihn, zum Schein nur ehren?
Nein, lieber könnt' ich einen Meineid ſchwören.
Er geht erzürnt. Eil' ich ihm flehend nach?
So feig iſt jetzt mein Herz, mein Arm ſo ſchwach,
Käm' her der Oberſt (wo blieb meine Hitze?)
Statt zur Piſtole griff' ich nach der Mütze.
Mein Stephen — ach! Ruft mich nicht Bruderpflicht?
Vergib Du mir's, ich ſelber kann es nicht.

(Frau Eva tritt auf.)

Frau.

Gott grüß' Dich, John. Nimm mein Bedauern, Armer.

John.

Dank Euch, Ihr hattet ſtets uns Beide lieb.

Frau.

Ja, einen Bruder und ſolch einen Bruder
Verlieren, ſo verlieren, das iſt bitter.
Er dachte wol an ſeinen Sarg zuletzt.

John.

Ja wol — die Sorge ward ihm abgenommen.

Frau.

Was that er denn? Sagt doch! Von einem Auflauf

Hat man doch nichts gehört. Er ein Rebell?
Bald kömmt's an uns. Wohl ihm, er ist begraben. —
Du hast viel Kosten wol gehabt?

John.

Sie ab-
Zuzahlen, geb' ich wider Willen auf.

Frau.

Was hat es denn gemacht?

John.

Mich trostlos, arm,
Wenn der Herr Oberst auch den Sarg und Ihr
Die Blumen mir geschenkt. Hätt' ich die Blumen
Doch in das Grab des Feindes streuen können!
O solche Gnad' ihm nicht vergelten dürfen!

Frau.

Der Oberst ist wohl auf und guter Dinge.
Er gibt ein großes Gastgebot heut' Abend.

John.

Heut'? Am Begräbnißtag' des Bruders — heut'?

Frau.

Es sind aus London für ihn eingetroffen
Belobung, Ehrentitel, Ordensband,
Weil er uns Bruder, Gatten, Alles raubte.

John.

Mich brennt's, das Spiel dem Bluthund zu verderben.

Frau.

Bedenke, was ist er und was bist Du?

(Ab.)

John.

Gleichviel — ich lade mich zum Gastmahl ein.

Muthig zum Zarm! Versperrt man mir die Thüre,
So klettr' ich durch's Fenster in den Festsaal.
Wenn Furcht und Mitleid nicht die Kraft beschränken,
So ist dem Mann das Handeln eins und Denken.

Dritte Scene.

Saal im Schlosse festlich erleuchtet.

Oberst O'Gunnel, andere Officiere, unter ihnen die Hauptleute Howard, Bowle und Rule, sitzen an der Festtafel. Darüber auf einem Musikchor die Hautboisten.

Gesang.

Gott segne Georg den Herrn!
Lang leuchte hell sein Stern!
Gott segne Georg!
Mehr auf der Siegesbahn
Laßt ihn von Ruhm umfahn
Herrschen mit Glück fortan,
Gott segne Georg!

(Feldwebel Martin tritt auf.)

Oberst

(der mit dem Feldwebel gesprochen)

Wie, Denis ist im Irrenhaus?

Feldwebel.

Seit gestern.

Oberst.

Kein Mittel schone man zu seiner Heilung.

(Feldwebel ab.)

Noch glaub' ich nicht an weltliche Vergeltung.

Die Officiere.

Heil, dreimal Heil dem König! Landesvater!

Howard.

Dem diese Hymne ward zuerst gesungen,
Todt ist er. Müssen Lebende denn sterben,
So wollen wir die Todten leben lassen.

Oberst.

Das wäre gut. Doch laßt die Todten ruhn

Howard.

Der diese Festmusik erfand, er lebe!
Er war ein edler Deutscher und hieß Händel

Die Officiere.

Er lebe hoch!

Rule.

Jetzt unsres Wirths Gesundheit.

Bowle.

Noch nicht, nicht mit den Neigen. Solche trinkt man
Aus vollem Herzen und aus vollen Flaschen
Versparen wir sie bis zur Mitternacht.
Ist, Freunde, gar zu heftig das Gefälle,
So stehen bald der Freude Räder still.

Howard.

Was ist Euch, lieber Oberst? Wir sind fröhlich,
Euch will der Wein nicht in die Wangen steigen

Bowle.

Wir sollten hier Euch in's Quarré einschließen:
Ihr brechet aus uns auf der rechten Flanke
Und raubt von Zeit zu Zeit uns Euren Anblick

Oberst.

Als Führer laßt mich das Geſchütz vertheilen.
Amtseifrigkeit gibt mir das ernſte Weſen.

Howard.

Nicht doch! Ich kenne meinen Chef und Gönner.

Rule.

Thut's leid Euch, daß die Arbeit ging zu Ende?
Nicht währt die Ruh' ſo lang, als Euer Ruhm,
Im Handumdrehn bricht wieder los der Lärm.
Ihr ſelbſt, ein Eingeborner, ſtimmt mir bei:
Irland iſt nur ein großes Irrenhaus.
Nur von der Tobſucht iſt geheilt das Völkchen
Stilltoll erhält es uns in Furcht und Spannung.

(Der Feldſcherer und der Feldwebel Martin treten auf.)

Feldwebel.

Der Doctor kömmt vom Irrenhoſpital.

(Ab.)

Oberst

(aufſtehend).

Gewiß, Ihr bringt mir Kunde vom Sergeanten.
Iſt er nun ruhig?

Feldscherer.

Ja, er iſt nun ruhig.

Oberst.

Wie, er iſt todt?

Feldscherer.

Nicht war er zu beſänft'gen.
Er wüthete mit grimmem Ungeſtüm,
Wegſtoßend alle Speiſ' und Arzenei,
Sank er zuſammen, wie vom Feu'r getroffen,
Das mit beſchäumtem Mund' er immer rief.
Ich blieb bei ihm bis zu dem letzten Pulsſchlag.

(Ab.)

Oberst.

Ich dank' es Euch. — Wär's eine Strafe Gottes?
Es ist doch graunhaft die Gespensterstunde.
Ich fühl's zum ersten Mal.

Bowle.

Oberst, es taugen
Mobile Truppen auf dem Kampfplatz nicht.
Kommt, kommt, damit als kriegerischer Gott
Durch Niederlagen Bacchus sich bewähre.

Oberst.

Ich bin schon da! Nun lustig!

Howard

(zur Seite).

Wie er bleich ist!

(Laut.)

Holla! Bringt neue Flaschen, Burschen, rasch!
Paßt da mir eben, Hautboisten, auf.

Rule.

Ihm, der der Zwietracht kühn den Kopf zertrat,
Der jedes Beispiel aufwog durch die That,
Des Vaterlandes Schutz, der Freunde Rath,
Ihm wünscht ein ewig Leben Lieb' und Staat.

Oberst.

Das ew'ge Leben?

Rule.

Hoch! Hoch! Dreimal hoch!

(John Darcy zeigt sich auf dem Musikchor, streut Blumen auf die Tafel und verschwindet.)

Howard.

Bravo! Der Frühling strömt herab den Segen,
Das Fest zu schmücken, dem Gefeierten
Den Lebenspfad mit Freuden zu bekränzen.

Kule.

Seht im Geleit der bunten Blüten und
Der grünen Blätter hier ein weißes Blatt.

Howard.

Was ſonſt, als ein Gedicht?

Oberst.

Von wem dies Alles?

Howard.

Hört an!

Bowle.

Die Müh' erlaſſen wir Euch wol.
Es würgt Poeterei mir in dem Halſe,
Wenn Wein und Sang ſie mundgerecht nicht macht.
Wir danken ungeſehn und wünſchen, meinen,
Daß alle Wünſche ſich erfüllen mögen
Und daß aufrichtig es der Schreiber meine.

Kule.

Nein, nein — tragt vor!

Howard.

Es ſind nur wenig Zeilen.
„Merkt auf! Am dritten Mai ſtarb Stephen Darce
Am dritten Juni ſtirbt — — —"

Oberst.

Der Oberſt Gunnet.

Howard.

„Drei Tage ſind nun abgelaufen."

Bowle.

Tod

Und Teufel!

Kule.

Stracks ergreifen wir den Frevler.

Howard.

Ein Fremder ſtand auf dem Muſikchor eben.
Es müſſen ihn die Hautboiſten kennen.

Mehre Officiere.

Verfluchter Scherz! Verdammniß, Tod dem Buben!

Cowle.

Was ſagt Ihr dazu?

Kule.

Keine günſt'ge Meinung
Erhalt' ich von der Ruhe, die hier herrſcht.

Oberst

(zu einem auftretenden Soldaten)

Die Hautboiſten können gehn.

(Die Hautboiſten ab.)

Cowle.

Wir ſind,
Herr Oberſt, minder nicht empört als Ihr.
Nicht werdet krank! Ein Strafgericht zu halten
Liegt Euch noch ob.

Oberst.

Hört, Waffenbrüder, mich.
Der dieſen Drohbrief ſchrieb, ich find' ihn leicht.
Es iſt der Bruder eines Handwerksmanns,
Den ich als Störenfried erſchießen ließ.
Solch einen Frevel ſtraft man mit Verachtung.
Unwürd'ge Furcht verrieth' ein ernſter Schritt.

Kule.

Doch ſcheint ein Vorfall ſo gehäß'ger Art,
In ſolcher Zeit bedenklich mir und wichtig.

Oberst.

Die Sicherheit wird dadurch nicht gefährdet.
Doch bitt' ich Euch aus andern Gründen noch,
Den Auftritt in Verſchwiegenheit zu tauchen.
Zu einer Jagdpartie bin ich geladen,
Und wollte mich jetzt grad zur Reiſe rüſten.
Ich müßte bleiben, wenn es ruchbar würde,
Was hier geſchehn. Die Fama ſonſt verſchrie
Als feige Furcht des Gouverneurs Verſchwinden.

Howard.

Verlangt es nicht als Wunſch. Befehlt, Herr Oberſt,
So können wir nicht den Gehorſam weigern.

Rule

(für ſich).

Unmöglich kann's von mir verſchwiegen werden.

Howard.

Es iſt ſchon ſpät

Bowle.

Habt gute Nacht, Herr Oberſt

(Die Officiere ab, auſſer Howard und Bowle).

Oberst.

Von Herzen gute Nacht.

(Ab.)

Howard.

Er zittert ſchier.

Bowle.

Der Wein verflog mir aus dem Kopf auf einmal.
Mir wirbelt drin des Buben Inſolenz.
Was meint Ihr, Herr, ich laß ihn arretiren?

Howard.

Der Oberſt will's nicht, und es iſt ſo beſſer.

Bowle.

Der Thäter mag nicht mit dem Tode büßen:
Wir wollen uns nur der Perſon verſichern.

Howard.

Der ſchlimme Hund wird ſchlimmer an der Kette.

Bowle.

Ihr wollt es. Mag kein Uebel d'raus entſtehn.

(Beide ab.)

(Der Vorhang fällt.)

Dritter Aufzug.

Erſte Scene.

Dublin. — Gaſthauszimmer.

Oberſt O'Gunnel in Jägertracht.

Oberst.

Was hilft das Flieh'n, kann man ſich ſelbſt nicht flieh'n?
Nichts ſollte mahnen mich an Früheres,
Aber die Aſche, ſo die Thränen dämpften,
Facht an zur Glut nun meines Eilſchritts Wehen. —
Doch wohl mir, daß der unbeſcheid'ne Mahner
Die fremde Thür nicht findet, nicht mit ſeiner
Schuldforderung mehr in Dublin mich quält.
Wär' ich auch los den närriſchen Bedienten,
Der mir das Ohr durch ew'ges Schwatzen martert.
Wäre mein Martin mit! Ihn miſſ' ich ſchmerzlich.

(Der Bediente tritt auf.)

Bedienter.

Nun kann es nach Slaine-Chaſtle gehn. Wir haben genug geruht, jetzt vorwärts zum Lord Brown, flink an die Arbeit!

Oberst.

Du weißt ja, daß ich mich zum Vergnügen auf die Jagd begebe.

Bedienter.

Da habt Ihr Euch an den Rechten gewendet, denn ich mache auf das Vergnügen ordentlich Jagd. Zu Hause will es daher unser Einem nicht gefallen. Als ich auf dem Schloßplatze den Reisewagen sah, so mußte ich mich bei Ew. Gnaden melden, um meine Dienste anzutragen, und wir verstanden uns sogleich. Ich verstehe mich mit allen Herren Reisenden, das hat man in London, in Paris, in Marseille mir nachgerühmt; denn bei mir heißt es immer: flink an die Arbeit.

Oberst.

Wo hast Du die abgeschmackte Redensart her?

Bedienter.

Von meinem Herrn Vetter, denn — — —

Oberst.

Von dem hörte ich schon genug.

Bedienter.

Mit Verlaub! Von dem Herrn Vetter, dem Musikanten, noch nicht. Der spielte mir jezuweilen mit dem Fiedelbogen nach Noten auf, und, weil ich Fling heiße, so rief er immer: Flink an die Arbeit! Der hat mich, da ich ihn auf seinen Kunstreisen begleitete, zum reisenden Genie erzogen, der hat mir das feine Gehör und den rechten Tact eingeprägt.

Oberst.

Das Tactiren thäte noch noth. Ich bin vom Fahren müde und erst Abends rüste ich mich zur Reise nach Slaine-Chastle. Was gibt es in Dublin zu sehen?

Bedienter.

Erstens bekommen heute sechs Maleficanten vor dem Rathhause den Staupbesen. Hier sind sie verwettert strenge. Der Eine hat nichts mehr gethan, als auf dem Markte geraucht.

Oberst.

In Werford ist man strenger. Was pflegen denn sonst die Reisenden hier zu sehen? Ist die Kunstkammer offen? Zu Besuchen anderer Art bin ich nicht aufgelegt.

Bedienter.

Aufzuwarten. Hier nebenbei eine Bude mit Wachsfiguren. Vor dem Eingang ist auf einem Bilde ganz lebendig gemalt, wie sie dem König Louis den Kopf abschlagen, und wie der Henker der Antoinette winkt, als wenn er spräche: Flink an die Arbeit! Das Alles ist in der Bude in der Natürlichkeit zu sehen; da soll das Blut wie mit Eimern fließen.

Oberst.

Schon gut.

Bedienter.

Ja — das dachte ich mir gleich, das ist so Etwas für die Herren Officiere, die machen kein Federlesen, da heißt es: Flink an die Arbeit.

Oberst.

Da hast Du Geld, lauf' in die Bude, aber erzähle mir nicht, was Du gesehen hast.

Bedienter.

Und Euer Gnaden?

Oberst.

Lauf!

Bedienter ab.

Der schmerzlichen Erinnerung das Feld
Zu räumen, dachtest Du, zaghafter Held.
Sie zischt mir züngelnd nach, in grüne Fluren
Drückt furchtbar ein sie der Verwüstung Spuren.
Wo ich bin, da ist Werford überall,
Des Schloßhofs tausendstimm'ger Wiederhall
Erschreckt mich, wo ich bin, in schwarzen Wettern,
Donner und Blitz ist eins, mich zu zerschmettern.

(Der Bediente tritt auf.)

Bist Du schon wieder da? Sahst Du schon Alles?

Bedienter.

Ein guter Bekannter aus Werford ist hier.

Oberst.

Von mir?

Bedienter.

Ein Matrose ist es, Ihr werdet ihn nicht kennen. Aber er hat einen Brief für Euch mitgebracht. Er ging, um ihn zu holen, da ich ihm Euern Namen nannte.

Oberst

(ihn schlagend).

Ja, ich kenne ihn, Schurke, wenn ich ihn auch nicht gesehen habe.

Bedienter.

Ist das mein Briefträgerlohn? Es ist ein schlechter Matrose, mit Euer Gnaden wird er sich nicht gemein machen.

Oberst.

Er wird's.

Bedienter.

Er sagte, der Brief wäre sehr dringend.

Oberst.

Ich kenne ihn, wenn ich ihn auch nicht geſehen habe.

Bedienter.

Wer das verſtünde! Aber Ihr ſeid ſo aufgebracht. Dem Herrn John bleibe ich den Spaß nicht ſchuldig. Ich bringe ihn her und ſage ihm, wenn er mit Euer Gnaden was abzumachen hat, dann nur flink an die Arbeit! aber einen ehrlichen Bedienten ſoll er nicht in Miscredit bringen.

Oberst.

Todt ſchlag' ich Dich, wenn Du Dich rührſt. Doch rühre Dich Freund, pack' Alles ein.

Bedienter.

Wir reiſen wieder.

Oberst.

Ich nur allein. Du bleibeſt hier.

(Ab.)

Bedienter.

Allein?
Flink an die Arbeit! Alles pack' ich ein,
Den Aerger nicht mit dem Uriasbrief.
Spitzbube du, paſſ' einmal auf! Ich will dir
In's Ohr was ſagen. Für den Brief ſchreib' ich
Mich in's Gedenkbuch dir mit blauer Schrift.

(Ab.)

Zweite Scene.

Slaine-Castle. — Bergige Waldgegend.

In der Ferne hört man Jagdhörner. Zwei Jäger treten auf.

Erster Jäger.

Das ist ein trauriger Tag. Der Pulverbeutel und die Jagdtasche bleiben so voll und so leer, als sie waren. Der fremde Herr hat uns das Unglück gebracht.

Zweiter Jäger.

Daß er Soldat ist, höre ich, daß er Jäger ist, sehe ich nicht.

Erster Jäger.

Und wer kein Jäger ist, der ist kein guter Mensch. Dem Oberst sieht man es recht an, wie ihn die Sünde drückt.

Zweiter Jäger.

Still, still! Er ist der Freund unsers Lords.

(John Darcy zeigt sich auf einer Anhöhe.)

John.

Wie wenn der Schwätzer mich betrogen hätte.
Wol Jäger sind' ich, aber nicht den rechten.

(Lord Richard Brown und mehre Jäger treten auf.)

Lord.

Wo ist der Oberst? Ist denn Niemand um ihn?
Hat Niemand ihn gesehn?

Erster Jäger.

Wir, Mylord, nicht.

Lord.

Ihr hörtet keinen Schuß?

Erster Jäger.

Seit Stunden nicht.

Lord.

Hält er mit Abſicht denn von uns ſich fern? —
Hier iſt's gar traulich in dem Laubgewölbe,
Zu dem von allen Seiten Wege führen.
Möcht' uns ſein Wiederfinden hier erfreun!

John.

Das wünſch' ich auch.

Lord.

Der wackre, arme Freund.
Wie alt ſind ſeine Züge nicht geworden!
Und vollends ſcheint des Innern Kraft gebrochen.
Nicht ſolcher Anſtrengung, nicht ſolchen Stürmen
Iſt rüſtige Titanenkraft gewachſen,
Geſchweige denn ein ſolch gebrechlich Alter.
Zu ſchwere Laſten trug diesmal der Pfeiler,
Der unterwühlt von ew'gem Wogendrang
Den Trotz nun büßt, mit dem er Stand gehalten.
Nichts, als die Lorbern blieben friſch an ihm,
Auf denen jetzt zu ruhn es noth ihm thäte.
Seht euch umher! Zeigt nirgend ſich der Gaſt?
Mich treibt die Unruh fort. Zerſtreut euch Alle!
Hier treffen wir uns wiederum zuſammen.
Der heimiſch liebe Platz im wilden Walde
Wird feſſeln wol ſein Aug' und ſeinen Schritt,
Wenn ihn der Wunſch, zu uns ſich zu geſellen,
Wenn eines Wildes Spur hieher ihn führt.
Laßt Jagdgeräth an dieſen Baum uns hängen

Und zum Wegweiser für den lieben Freund
Statt' ich ihn noch mit diesem Zettel aus.

(Jagdzeug wird aufgehängt und daran ein vom Lord beschriebener Zettel geheftet.)

Laßt uns nun weiter, um noch andre Stellen
Des Forsts in gleicher Weise zu bezeichnen.

(Mit den Jägern ab.)

John

(nachdem er herabgekommen)

Einwechseln will ich diese Anweisung,
Nicht ausgestellt für mich, zieh' ich sie ein.
Leicht wird es mir, die Handschrift zu verfälschen,
Wenn's meinen Feind zu überraschen gilt.

(Er befestigt einen Brief an die Stelle des Zettels.)

Geschwind! Ihn lockt es, wie den Fuchs die Aßung,
Von oben her will ich am Schwank mich weiden.

(Ab.)

(Oberst O'Gunnel tritt auf.)

Oberst.

Wo streift' ich nicht umher, bergauf, bergab.
Wol bin ich angegriffen, doch Ermüdung,
Der sonst der Leib, ja selbst der Geist erliegt,
Wird mir nicht Schlummer um das Lager zaubern.
Kommt her, des Waldes flüchtige Bewohner,
Und spielt sorglos um mich! Ich thu' euch Nichts.
Sei, Wild, nicht scheu, denn ich bin scheu, nicht wild.
Nicht wird ereilen deine schnellen Läufe
Der Büchse Lauf, ob ihn auch Tod erfüllt;
Es soll mein Schweiß in deinen Schweiß nicht fließen.
Ein Reh verfolgt' ich lang. Schon legt' ich an,
Da zog mich eine dunkele Gewalt
Warnend zurück: Unschädlich scheint es Dir,
Doch kann das Thier wol einen Bruder haben,
Dich zu verfolgen so, wie Du's verfolgtest.

Dort hat der Lord ſein Jagdzeug aufgehängt,
Ein Zeichen, daß er in der Nähe weilt.
Ein Brief iſt in der Mitte, d'rauf mein Name,
Zielſcheibe teufliſch grauſenvollen Spotts!
Doch könnt' ich täuſchen mich. Ich brech' ihn auf.

John
(auf der Anhöhe).

Ha, wohl bekomm' es Euch!

Oberst.

„Am dritten Mai — —"
Gibt's kein Aſyl vor dieſem Gläubiger?

John.

Nein.

Oberst.

Nun, laß doch ſehn, hartherz'ger Rechenmeiſter;
Wann ſtreichſt Du ein die vorgeſtreckte Summe?

John.

Neun Tage ſind nun abgelaufen.

Oberst.

Wo,
Wo biſt Du, der es rief?

John.

Herr Oberſt, hier.

Oberst.

Du biſt es, der den Todten dräut zu rächen?
Als ſeinen Bruder, ſchon am blonden Haar
Erkenn' ich Dich. Mit der Geduld iſt's aus.
Wie einen biſſ'gen Hund ſchieß' ich Dich nieder.
Nimm für die Frechheit denn den Lohn!
(Er ſchießt.)

John

(die Pistole zeigend).

Ha, Ha!
Seht, ich stand fest, Ihr aber zittertet.
In voller Kraft lach' ich der Unmacht nur,
Der Zagheit im Gefühl der Sicherheit.
Ich bin bestimmt, zu strafen, und ich werd' es.
Die auf dem Schloßhof schossen damals besser;
Auch ein Matrose führt das Rohr geschickter.
Allein noch ist's nicht Zeit. — Zerstreuung sucht,
Wenn Ihr es könnt. Durch laute Tafelfreuden
Gebt dem Gewissen einen Schlaftrunk ein,
Den Wein vergift' ich Euch mit jenem Blei,
Das meinen unschuldsvollen Bruder traf.
Ich bann' Euch Freud' und Frieden, Ruh und Schlaf,
Erst todt vergeßt Ihr mir den dritten Mai.

(Ab.)

Oberst.

Er hat mich zittern, hat mich feig gesehn.
O öffne, kühle Erd', als Grab dich mir,
Schlagt, Gras und Kräuter, über mich zusammen,
Bleich mag den Jäger Niemand sehn, den Kriegsmann.

(Er fällt nieder.)

(Katharina und Sophie, mit Korb und Reisigbündel, treten auf.)

Katharina.

Laß uns hier rasten, es ist Mittag schon,
Und neue Kraft zu neuer Arbeit sammeln.
Dort unterm Baum ist ein gemüthlich Plätzchen.

Sophie.

Sieh', Muhme, wer da liegt! Gott, eine Leiche!

Katharina.

Vornehm, so scheint es, ist der alte Herr.

Sophie.

Kommt her! Er lebt, er athmet ſchwer und ſeufzt.

Katharina.

Iſt er verwundet gar?

Sophie.

Das nicht. Er ſtöhnt,
Als wenn es ſchwer ihm auf dem Herzen läge.
Er ſtöhnt nun wieder. Edler Herr, was iſt Euch?

Oberst.

Seid Ihr's? Hinfort! — — Wer biſt Du, die mich weckt?
Verzeihung, hab' ich, Jungfrau, Dich erſchreckt

Sophie.

Verzeihung, fremder Herr, wenn ich ſo fehlte,
Mir war's, als wenn ein böſer Traum Euch quälte.

Oberst.

Von ſolchem Brief ſteht in dem Traumbuch Nichts,
Kein Deuteln löſcht das Machtwort des Gerichts.

Katharina.

Komme, Sophie.

Sophie.

Seid krank Ihr?

Oberst.

Ja — drum weile,
O, laß mich hier nicht einſam, tröſt' und heile.

Katharina.

So komme doch, Du zögerſt mir zu lange.
Mir wird in ſeiner Näh' unheimlich bange.

Sophie.

Laßt von der Stirne trocknen Euch den Schweiß.

Es ging wol ſcharf die Jagd, der Tag iſt heiß.
Ihr ſeid ermüdet, Herr. Auch ich bin müde,
Doch immer froh.

Oberst.

Das iſt der Unſchuld Friede.

Sophie.

Wir ſammeln Reiſig hier für unſern Herd,
Der harte Koſt nach harter Müh' beſcheert.
Euch geht es beſſer.

Katharina.

Laß mich nicht mehr warten.

Oberst.

O, laß ſie, Mutter, eines Kranken warten.

Katharina.

Was fehlt Euch denn?

Sophie.

Ja — was kann fehlen Euch?
Geſundheit? Aerzte geben die zurück,
Die ſind nur taub, wenn unſer einer klagt.
Zufriedenheit? Ihr könnt ja Alles haben,
Die Wünſche huldigen der Macht des Goldes.
Und Freuden — blühen Euch auf allen Wegen,
Wo Euch die Armuth Dankgebete ſtammelt.
Ja ſelbſt, wenn etwas Böſes Ihr gethan,
Es kann der Reiche (gottlos klingt es faſt)
Durch Opfer leicht des Himmels Zorn verſöhnen.

Katharina.

Du plauderſt ja wie in der Kinderſtube.

Oberst.

Es ſind wol Märchen, die ſie mir erzählt?
Sprich nur, ich hab' es gern.

Sophie.

Was ſeid Ihr denn?

Gewiß ein großer Herr.

Oberst.

Ein Officier.

Sophie.

Das kann mein Bräutigam auch wol noch werden.

Katharina.

Treuherzig iſt die Dirne. Seht's ihr nach!

Sophie.

Kennt Ihr wol meinen Schatz? Er lebt doch noch?
In Werford iſt es gräßlich hergegangen.

Oberst.

Ich kenn' ihn — ja.

Katharina.

Siehſt Du, man ſpottet Deiner.

Oberst.

Feldwebel iſt er. Euer Martin lebt.

Sophie.

Klingt das wie Spott?

Katharina.

Ihr kennet meinen Sohn?

Oberst.

Seit manchem Jahr.

Sophie.

Bringt Ihr mir keinen Brief?

Katharina.

Verzeiht der Thörin.

Oberst.

Ihr verzeih' ich Alles.
Sie will ja Briefe, bringt mir keinen auf.
Wenn er nicht ſchrieb, denkt er doch Deiner herzlich.
Lieber als Officier würd' er Dein Mann.

Sophie.

Ich lieber ſeine Frau als Königin.
Streng iſt ſein Oberſt. Was ſagt der dazu?

Katharina.

Doch ſchenkt er meinem Sohne ſeine Gunſt?

Oberst.

Und wird ſie ſchenken ihm. Verlaßt Euch d'rauf!

Katharina.

Ihr ſeid, o Gott, wol der Herr Oberſt ſelber?

Oberst.

Ihr ſeid die Erſten nicht, die mich erkannt,
Die Erſten ſeid ihr, die durch Lieb' und Mitleid
Mein Herz erquickt. Stets werd' ich danken euch.

Katharina.

Welch Glück für uns! Könnt' ich Erfriſchungen
Darreichen Euch!

Sophie.

Im Korb' iſt ſchlechtes Eſſen.

Oberst.

Reicht her, theilt es mit mir!

(Sophie breitet auf der Erde die Schürze als Tiſchtuch aus, und ſetzt darauf die Teller zurecht.)

Nun iſt mir wohler.
Zurück nach Werford will ich unverweilt!
Umſonſt bangt Furcht, dem Schickſal' zu entrinnen.
Wenn irgendwo, wird dort mir Sicherheit.
Wenn Feuer der Veſuv aushaucht, ſo wagen
Beherzte ſich noch in des Kraters Höhle
Und ſind gefahrlos Zeugen der Empörung
Im Schutz' des Windes. Meiner Gegner Grimm
Will ich ermüden durch ein liebreich Walten —
Ich konnte Furcht und kann Vertrau'n auch wecken.
Friſch grünt der Wein, nach des Vulkanes Schrecken.
Habt ihr gedeckt? Gar zierlich ſieht das aus.
Ihr wartet ſchon.

Sophie.

Es wird nicht kalt das Eſſen.

Oberst.

Ich ſitze nun und freu' mich auf den Schmaus.

Sophie.

Erſt beten wir.

Oberst.

Ja — das hatt' ich vergeſſen.

Sophie.

Wir danken Alle dir, du lieber Gott.
Du gibſt, du ſegneſt unſer täglich Brot.
Erhör' uns einſt in unſres Herzens Noth
Und führ' uns ſanft zu einem ſel'gen Tod!

Oberst.

Zu einem ſel'gen Tod. — Ihr lieben Leute,
Mir hat es lange nicht geſchmeckt, wie heute.

Katharina.

Das macht die Speiſe nicht.

Sophie.

Und das Gerath.

Katharina.

Das macht die Anſtrengung.

Sophie.

Und das Gebet.

Oberst.

Ja, lebteſt Du in Werford, Kind, mit Alten
Müßteſt Du ſtets das Tiſchgebet dann halten.

Sophie.

Nehmt mich, Herr Oberſt, mit! Ich komme gleich.

Katharina.

Was ſprichſt Du doch nur für ein närriſch Zeug?

Oberst.

Ihr wollt ſie, Mutter, wol nicht von Euch laſſen?

Katharina.

Ihr fragt — —

Sophie.

Als wär' es Ernſt?

Oberst.

Wie — ſollt' ich ſpaßen?
Ja, komme! Martin bittet ſo mit mir.

Katharina.

Mitnehmen wollt Ihr ſie, Herr Oberſt, Ihr?

Oberst.

Beſinnt Euch ſchnell, ich reiſe ſchnell von hinnen.

Katharina.

Was wird aus ihr? Oft reut ein ſchnell Beſinnen
Ihr führet ſie nach Werford?

Oberst.

Nun zur Frau.
Was aus ihr werden ſoll? Nun Martins Frau.

Katharina.

Sprich Du, Sophie.

Sophie.

Wenn theilnahmlos ich ſcheine,
Glaubt's nicht. Ich bin nicht traurig, wenn ich weine.

(Lord Richard Brown und Jäger treten auf.)

Lord.

Da ſeid Ihr ja! Welch glückliches Begegnen!
Nicht dürft Ihr mehr von meiner Seite weichen.

Oberst.

Und eben jetzt, Mylord, bitt' ich um Urlaub.

Lord.

Wie das?

Oberst.

Ich kam hierher, mich zu zerſtreu'n,
Es iſt mein Zweck erfüllt, d'rum reiſ' ich heim.

Lord.

Doch nach Dublin?

Oberst.

Unmittelbar nach Werford.

Lord.

Das leid' ich nimmer.

Oberst.

Fest ist mein Entschluß.

Lord.

Bleibt, wollt Ihr nicht der Freundschaft Gunst verscherzen.

Oberst.

Ich bin nun glücklich! Solch ein Abschiedsgruß
Läßt Euch mein Flüchtigwerden wol verschmerzen.

(Alle ab.)

Dritte Scene.

Werford. — Stube in der Probstei

Priester Patrik Cop tritt auf.

Priester.

Verzeih's mir Gott, wenn ich der Schickung zürne.
Fast reib' ich wund vor Angst mir Hand und Stirne,
Doch in die Stirne tritt kein guter Rath
Und diese Hand wehrt nicht der Missethat.
Ich hielt's für gut, John nach Dublin zu senden,
Was mußt' auch dorthin sich der Oberst wenden?
Der mag schon Mörder, Jener Leiche sein.
Den Einen lud ich zu dem Andern ein
Und wollte trennen sie. Nicht bleib' ich drinnen,
Doch, wo sie suchen? Zieht es mich von hinnen.
Drum will ich ruhig sein. Kaum seh'n sich dort
Die Beiden, und der Trotzkopf hält sein Wort.

(Es wird angeklopft.)

Herein!

(Feldwebel Martin tritt auf.)

Seid mir willkommen!

Feldwebel.

Danke ſchön.
Ich wünſche guten Morgen.

Prieſter.

Gebt mir den
Und gebt vom Oberſt gute Kunde mir.
Sagt, iſt er in Dublin, wie ich vernommen?

Feldwebel.

Heut' iſt er heimgekehrt.

Prieſter.

Und iſt nun hier
Und wohlbehalten heut' zurückgekommen?

Feldwebel.

Lang' ſah ich ihn in beſſ'rer Laune nicht.

Prieſter.

Ihr war't nicht mit?

Feldwebel.

Das wollt' er nicht geſtatten.

Prieſter.

Nichts ſtieß ihm zu? — Der frohen Botſchaft Licht
Zerſtreut troſtbringend meiner Sorgen Schatten.
Was habt Ihr mehr des Guten?

Feldwebel

(einen Brief reichend.)

Hier, Ehrwürd'ger.

Prieſter.

Ein Brief vom Oberſt und ein Eh'conſens.
Schon morgen ſoll die Trauung ſein, Herr Martin?
Hat's ſolche Eile? Nicht iſt Eu're Braut
Von hier? Hat Mittel ſie?

Feldwebel.

Die Mittel nur,
Durch die der Armuth selbst das Glück wird zinsbar,
Unschuld, Gutherzigkeit und heitern Sinn.

Priester.

Ein reiches Gut, allein kein Heirathsgut;
Dem Himmel g'nügt es, aber nicht der Erde.
Auch Ihr seid arm.

Feldwebel.

Und doch nur arm an Sorgen.
Der Oberst übernimmt die Ausstattung,
Er richtet selbst uns eine Wohnung ein.

Priester.

Glück auf denn! Kein verletzend Aber drauf
Die Flügel Eurer Freude dann verkürzen.
Bringt her mir Eure Braut.

Feldwebel.

Sogleich, Ehrn Patrik!

(Ab.)

Priester.

Der ist vergnügt, doch ich vergnügter noch;
Trotz Furcht, fügt Alles sich zum Besten doch.
Aus froher Nähe schau'n wir in die Ferne
Frei und getrost. Gesegnet sei'n die Sterne,
Die John entführten, und ihr Strahlenblick
Leucht' ihm noch lang' zur Heimat nicht zurück.

(Anna Darcy tritt auf.)

Es kömmt gewiß Frau Anna, mir zu klagen,
Daß fern ihr Mann noch sei. Das mußt Du tragen.

Anna.

So war es sonst. Jetzt führt mich her der Gram,
Weil er mir nur zu früh nach Hause kam.

Priester.

Wann, wann?

Anna.

Heut' in der Nacht.

Priester.

Auch mir zu frühe.

Anna.

Zwietracht zernagt die Frucht von Fleiß und Mühe;
Was Frömmigkeit erbaut, zerſtört ſein Fluch.
Er tobt und raſt und poltert, wie nicht klug,
Als wollt' er in dem Raum', den Schritt' umſpannen,
Die ganze Wuth des wilden Meeres bannen.
Er iſt der Sturm, die dunkle Wolke ich,
Er, der Orkan, treibt als die Woge mich,
Die, wild gepeitſcht, das Ufer möcht' erklettern!
Nehmt mich in Schutz vor ſeines Donners Wettern.

Priester.

Es kömmt ihm Stephens Tod nicht aus dem Sinn.

Anna.

Und darum aus dem Sinn, was ich ihm bin.
Ich theilte meine Luſt, ich litt geduldig
Sein Leid und that, was ich als Frau nur ſchuldig.
Vom lieben Lande, wo ich bin geboren,
Zog er mich in die räucherige Stadt.
Ich folgte ſtill. Er ſchwur mir ſtete Treu'
Und gab ſtets fliehend ſich den Wellen preis.
Ich trug es ſtill, und anders als der Landmann,
Sah ich nach Wind und Wetter bang zum Himmel.
Vertändelnd mir die Einſamkeit, erwuchſen
Die Knaben zu der Mutter Stolz und Luſt.
Der Vater rühmte die Erzieherin.
Wie iſt es jetzt? John ſchilt mich dumm und herzlos

Und will mir Mörder aus den Söhnen machen.
Neulich, da hatten an des Nachbars Zaun
Sie einen Herrn gemalt. Er selber hätte
Sich nicht erkannt, doch ich an Hut und Orden.
Nach diesem werfen sie wie toll mit Steinen.
Zweimal verbiet' ich's, doch sie hören nicht,
Da schlag' ich sie, daß selbst es weh mir thut.
Was hilft's? John kommt und küßt die Jungen lobend.
Schlagt todt! ruft er, kehrt euch nicht an die Mutter.

Priester.

Ei, ei — Frau Anna, das gefällt mir nicht.

Anna.

Sie hören ja von Nichts als Mord und Schießen
Das wird nicht anders Euch, bis John den Oberst — — —

Priester.

Aufrichtig liebt, wie es der Herr verdient.

Anna.

Den Unmensch lieben? Nimmermehr. Wo er
Die Saat zerstört, wächst Tollkraut ihm und Schierling.
Des Friedhofs Erde, die sein Thun verdeckt,
Nährt, aufgelockert, für ihn Schlangenbrut.
Dem Bösen wünsch' ich hier und dort das Böse.

Priester.

Sag' es den Kindern und es rühmt versöhnt
Dein Mann Dich wieder als Erzieherin.

(Es wird geklopft.)

Anna.

Man klopft. Ich geh', Ehrwürdiger, und bitte,
Kommt und erneut des Hauses Frieden wieder!

Prieſter.

Nein, bleib! — Herein! — Setz' hier zur Seite Dich!

(Feldwebel Martin und Sophie treten auf.)

Feldwebel.

Hier meine Braut.

Prieſter.

Du, Mädchen? Deine Jugend
Scheint noch zu ſpotten ſolchem ernſten Schritt.

Feldwebel.

Sie iſt wol fröhlich, doch leichtſinnig nicht.
Schenkt ihr Vertrau'n.

Sophie.

Seid Ihr ein Freund des Oberſt,
So ſeid Ihr mir nicht fremd.

Prieſter.

Noch biſt Du heiter.
Kind, Dein Entſchluß begräbt den bunten Frühling.
Unſcheinbar blüht die Myrth'. — Es iſt Dein Blick
Inhaltsanzeige froher Zuverſicht,
Doch einen unerwartet herben Schluß
Hat oft das Eh'capitel. — Manchmal ſoll
Hart euer Gönner ſein; wenn ich's nun wäre
Und euch verweigerte die Einſegnung?

Sophie.

Er hart? Wer könnte hart den Oberſt nennen?
Kein Herz ſchlug ſanfter, edler als das ſeine.
Wohin er blickt, da grünt der Liebe Segen,
Und ſieht er trüb', ſo ſeufzt er nur im Innern,
Beglücker nicht der ganzen Welt zu ſein.

Feldwebel.

Des Rechts Beschützer war er nur im Krieg',
Streng und bestimmt. Doch blieb' zurück kein Stachel
Im Schmuck der Friedenskrone.

Sophie.

Balsam träuft sie
Beseligend auf jedes Dulders Herz.

Priester.

Frau Anna, gehe nun mit Gott. Was ich
Zu sagen, sag' ich Dir daheim. Ade!

(Anna ab.)

Sahst Du sie? Eine brave Frau und Mutter
Als Jungfrau glücklich, ist sie's jetzo nicht;
Der Trauring macht sie elend.

Sophie.

Ist sie fromm?

Priester.

Sie möcht' es sein, wenn es nicht Männer gäbe,
Die sie als untreu, als unmenschlich schmäht.

Sophie.

Wenn sie den Oberst kennte, betete
Sie für des Besten Heil.

Priester.

Du aber nicht.
Was sagte Martin sonst?

Feldwebel.

Er liebt sie d'rum
Nur mehr.

Prieſter.

So geht zu Gottes Altar denn —
Vergeltet ſtets durch Dank des Gönners Wohlthat.
Er hat hier Feinde, die ihm heimlich grollen,
Sogar ihm offen nach dem Leben ſtehn.
Seid ſtets um ihn, habt ſorgſam auf ihn Acht;
Mistraut der Vorſicht ſelbſt und ſpäh't und wacht.

(Der Vorhang fällt.)

Vierter Aufzug.

Erste Scene.

Werford. — Schmucklose Wohnstube.

Feldwebel Martin und Sophie.

Sophie.

Der Treue festes Band hält nun das Glück,
Das sonst gefährlich auf der Kugel schwebt.

Feldwebel.

Sicher wie an der Schnur der Knabe schwimmt,
Führt es den Lebenskahn durch Klipp' und Brandung.

Sophie.

Zu viel des Glücks! Der Oberst sorgt für uns
Und ruhig legt man in den Schooß die Hand.
Bunt durcheinander werfen and're Männer
Die Sachen all', da ist stets aufzuräumen,
Du bist zu ordentlich. Ja keine Fliege
Wagt hier zu summen, wie aus Furcht vor Spinnen.

Vergebens fährt der Beſen in die Winkel,
Ohn' Beute kehrt beſchämt er in den eignen.
Sieh — wie iſt Alles neu und blank und ſchön,
Da gibt es nichts zu ſäubern, abzuſtäuben;
Ein wenig Sorge wünſcht' ich mehr.

Feldwebel.

Ein Brief.

Haſt, Weibchen, jetzt genug?

Sophie.

Ja — an ihn ſelbſt.

Gib ihn nicht ab!

Feldwebel.

Nun — habe keine Furcht.
Er kömmt von Rotterdam, von ſeinem Bruder,
Der Kaufmann dorten iſt.

Sophie.

Froh bin ich wieder.

Feldwebel.

Und willſt Du wiſſen, was der Brief enthält?
Der Oberſt ſoll nach Rotterdam.

Sophie.

Du ſcherzeſt.

Feldwebel.

Oft bat der Bruder ſchon, ihn zu beſuchen,
Zwei Schiffe von ihm liegen jetzt im Hafen.

Sophie.

Er geht doch nicht? Allein nicht? Nicht mit uns?

Feldwebel.

Er kömmt.

(Oberſt O'Gunnel in Civilkleidung tritt auf.)

Sophie.

Man sieht's, Euch geht es wohl, wie uns.

Oberst.

Ja, Kinder, mir ist wohl, von Herzen wohl.

Sophie.

Der Tag ist kommen und die Nacht hin.

Oberst.

Die Nacht, in der ich jenes Gastmahl hielt,
Sie ward mir selber Tag. Bedeutsam ward sie
Für mich und für die Stadt.

Feldwebel.

In welcher Weise?

Oberst.

Damals, als kaum die Gäste sich entfernt,
Setzt' ich (denn nicht verlangt' es mich nach Schlaf)
Für's Wohl von Werford meine Wünsche auf
Und legte, wie am Altar Andacht opfert,
Sie gläubig nieder auf des Thrones Stufen.

Feldwebel.

Ihr batet für die Stadt?

Oberst.

Und nicht vergeblich.
Keiner der Schuld'gen büßet mit dem Tode;
Den Hauptverbrechern, drei sind's an der Zahl,
Ist es vergönnt, nach Canada zu geh'n
Das Handelsvorrecht bleibet ungekränkt.

Feldwebel.

So heilen selbst der Wunden Narben aus

Oberst.

Wol groß iſt ſolcher Ueberraſchung Freude,
Doch ward noch größere mir ſelbſt beſcheert.

Feldwebel.

Um ſo viel überwiege dies Glück jenes,
Als edler iſt das Haupt denn alle Glieder.

Oberst.

Nennt Ihr mich Haupt der Stadt? Ich bin's nicht mehr:
Von jetzo ab iſt Bowle der Gouverneur.

Sophie.

Ihr nahmt den Abſchied?

Feldwebel.

Nein, Herr Oberſt, nein.

Oberst.

Man iſt zuvorgekommen meinen Wünſchen.

Feldwebel.

Der Hauptmann Rule.

Oberst.

Wol ſonderbar, da er
An meine Bruſt den Ritterorden ſteckte,
Löſt' er mir ab den Degen von der Seite.

Feldwebel.

War Euer Ruhm doch ſtets des Staates Ruhm.

Oberst.

Gefürchtet war der Rock, ich trag' ihn nicht mehr:
Der Orden nährte Haß, ich leg' ihn ab,
Das Schloß bracht' Aerger mir, ich laſſ' es gern,
Der Schloßhof Graun, nicht mehr betret' ich ihn.

Feldwebel.

Werford verlaßt Ihr dann, der Saat nicht pflegend,
Die Ihr gestreut in undankbaren Boden.

Oberst.

Selbst meine Asche will ich in ihn streun.
Ein Bürger leb' ich unter Bürgern hier,
Da fremd die Vaterstadt dem Kriegsmann ward.
Ich habe nichts zu fürchten. Meine Hand ist
Genug bewaffnet mit dem Hut. Der Freuden
Enthebt mich nicht mehr Würde, nicht mehr Rücksicht.
Es soll mich Keiner mehr gezwungen grüßen,
Des Wohlthuns Lohn mir Aller Herz erschließen.

Sophie.

Wie gut Ihr seid!

Feldwebel.

Es wird des Volkes Dank
Jetzt schirmend über Euch den Schild erheben
Und, wer Euch grollt, beschämt sich still verhalten.

Oberst.

Ihr meint, ich weiß, es Beide gut mit mir.
Ich wohne bei euch, liebe Eheleutchen.
Dies Haus hab' ich gekauft. Es faßt uns Alle,
Und wenn eu'r Hausstand mehr bedarf des Platzes,
Dann hab' ich wol die Wohnung schon geräumt.
Was ich euch schenkte, schützet euch vor Noth,
Selbst wenn die Löhnung Martin nicht mehr zieht.

Sophie

(ihm die Hand küssend)

Dank' Euch!

Feldwebel.

Dank' Euch, großmüth'ger, edler Mann!

Oberst.

Schon gut, ſchon gut! Macht mich nicht linderweich.
Was gibt es Neues denn?

Feldwebel.

Von Rotterdam.

Oberst

(einen Brief empfangend).

Ein Brief? Gebt her! Kein Brief kann mich mehr ſchrecken.
Der gute Bruder — — ja wir ſah'n uns nicht
Seit langen Jahren — — — hatten uns ſo lieb.
Nach Rotterdam ſoll ich mich gleich begeben,
Den Abſchied fodern und beim Bruder leben.

Sophie.

Und werdet Ihr's?

Oberst.

Da wir verträglich ſind,
So wollen wir, denk' ich, zuſammen bleiben.

Sophie.

So reiſet Ihr nicht fort?

Oberst.

Dein Auge, Kind,
Dictirt mir, was ich ſoll dem Bruder ſchreiben.

(Prieſter Patrik Coy tritt auf.)

Ehrn Patrik, ſeid willkommen, wackrer Herr!

Priester.

Wie wälzt der Jubel ſich durch alle Straßen!
Die Schiffe zieh'n die Freudenflaggen auf,
Das Rathhaus putzt ſich aus mit Laubgewinden
Frohlockend, noch von bittern Thränen voll,
Lacht unſer Auge jetzt dem Friedensglück.

Es wand durch Euch Werford zum irdschen Himmel.
Wer in Euch fürchtete den Gouverneur,
Der trauert, daß Ihr es nicht fürder sein wollt.
Wohlthaten überwuchern fast das Unglück. —
Ihr dachtet mein auch, schicktet mir zu viel.
Erlaubet, daß ich es mit Armen theile.

Oberst.

Vertheilt nach Herzenswunsch! Gut, daß Ihr kommt.
Geht jetzo, Kinder! Unser Priester hat nun
Nichts mehr dagegen, wenn allein ihr bleibt.

(Feldwebel und Sophie ab.)

Ihr habt mich gestern recht erbaut. Nie war ich
Mit ganzer Andacht so im Gotteshaus.
Ihr spracht vom Gehorsam, der nie zögernd
Nur Ohren haben darf und keine Stimme.

Priester.

Ja — den Soldatenkatechismus hielt
Der Braut ich vor.

Oberst.

Auch mir. Recht tröstlich war's.
Ich war Soldat und mußte blind gehorchen,
Und Ruhe stiftend — —

Priester.

Ließt Ihr blind nicht laden.

Oberst.

Seht, jetzt ist meine Waffe das Gebetbuch.
Ehrn Patrik, hätt' ich früher Euch gekannt.

Priester.

Euch lang' zu kennen hab' ich schon die Ehre.

Oberst.

Wie lang' seid Ihr im Amt?

Priester.

An dreißig Jahr.

Oberst.

Auch ich ward grau im Dienst. Als Lieut'nant stand ich
Schon einmal hier. Bald sind's auch dreißig Jahr.
Da fällt mir ein, wie einem so was einfällt,
Daß damals in der Teppichweberei
Ein blühend Mädchen, Jenny, sich befand.
Die blonde Jenny hieß sie allgemein.
Kennt Ihr sie? Lebt sie noch?

Priester.

Sie war die Erste,
Der ich den Segen gab an Gottes Altar
Die Erste auch, die das Gelübde brach.

Oberst.

Was ward denn aus der Jungfrau?

Priester.

Eine Mutter.
Sie starb, verstoßen und verflucht vom Vater.
Auch nicht erbarmte sich der eigne Vater
Der beiden Kinder, die sie ihm geboren:
Vergeblich schrieb man an ihn nach Dublin.

Oberst.

Wo sind die Kinder?

Priester.

Nur ein Sohn lebt noch.

Oberst.

Und wo ist er? Ihr als gewissenhafter
Seelsorger kennt ihn wol?

Priester.

Einst recht genau.

Oberst.

Schickt ihn zu mir!

Priester.

Da muß ich mich besinnen.

Oberst.

Besinnet Euch. Gebt bald mir von ihm Kunde
Ich sorge für ihn, wie für meinen — Freund

Sophie tritt auf.

Sophie.

Herr Oberst, hört Ihr nichts? Es ist ein Aufstand
Ein großer Haufe Volks steht vor der Thüre.

Oberst.

Flößt Angst Dir ein der Drohbriefschreiber?

Priester.

Wer?

Oberst.

Es malt mir ein schreibfertiger Matrose
Zum dritten Juni Kreuz und Todtenkopf.

Priester.

John Darcy?

Sophie.

Will ihn morden.

Oberst.

Doch ich fürchte
Nicht ihn und nicht den Tod.

Sophie.

Wenn er nun einbricht!

(Feldwebel Martin tritt auf.)

Feldwebel.

Um die Erlaubniß, zu erſcheinen, bittet
Euch der Herr Mayor, ſowie die Aldermänner.

Oberst.

Zu viel der Ehren! Ihnen gleich entgegen!
Zu viel! Das paßt zu unſerm Leben nicht.

(Mit dem Feldwebel und Sophie ab.)

Priester.

Was für ein ſelten edles Herz! John, John!
Den Oberſt reize nicht. Wenn ſie noch blind iſt,
Verſchlingt der Löwe gar die eigne Frucht.
Doch er iſt mild und nicht ſein Wort bricht Jener.
Des Friedens Heiligkeit ſoll Beide ſchirmen,
Bevor der Juni bricht die Scheidewand.
Dann mag von dem Geheimniß ihrer Nähe
Der Schleier weichen, der ſie ferne rückt.
Den Vater liebe dankbar John im Oberſt,
Eh' er in ihm den Vater reuig ſieht.
Wach', ew'ge Vorſicht, über meine Schritte!
John muß ein And'rer werden, anders denken,
Aufhören muß ſein unſtät ſchweifend Leben:
Im Blatt, an dem die Raupe räub'riſch zehrte,
Soll ſie aus eignem Triebe ſich verſpinnen.
Gelingen kann's bei den gebot'nen Mitteln.

(Ab.)

(Der Mayor und die Aldermänner, an deren Zug Volk ſich anſchließt, der Oberſt, der Feldwebel und Sophie treten auf.)

Mayor.

In Seligkeit ſtrömt aus des Friedens Segen.
Mein Wort, wenn es von Redeſchmuck auch glänzte,

Sieht überstrahlt sich von des Volkes Blick,
Der Eure Thaten zeigt in hellster Schrift.
Empfangt als Schuldbrief ew'ger Dankbarkeit,
Gnädig den Bürgerbrief aus unsern Händen.
Dem Gönner nehmen keinen Eid wir ab,
Nur das Versprechen, Gönner uns zu bleiben.

(Zu einem Alderman, der das Diplom hält.)

Lest, Herr College, nun des Raths Verfügung
Mit den Gerechtsamen, Vergünstigungen,
Für die das Siegel unverbrüchlich haftet.

John

(unter dem Volke)

Ja, unverbrüchlich.

Mayor.

Lest, ihr Alle schweigt!

Alderman.

„Merkt auf! Am dritten Mai starb — —"

Mayor.

Was ist das?

Sophie.

O wehe!

Martin.

Welch ein Schimpf!

Alderman.

Herr Mayor, verzeiht,
Ein falsches Blatt liegt in der Kapsel hier.

Oberst.

Lest weiter, bitt' ich, daß sie Alle hören,
Wie Alle mir von Dank ergeben sind.

Alderman.

Es heißt: „Am dritten Mai ſtarb Stephen Darcy,
Am dritten Juni ſtirbt der Oberſt Gunnel.
Siebenzehn Tage ſind nun abgelaufen.“

Mayor.

Woher das Blatt?

Alderman.

Ich weiß nicht mehr, als dieſes.
Als wir im Rathhaus uns verſammelten,
Trat aus der Meng' am Eingang ein Matroſe
Hervor und bat, ihm das Diplom zu zeigen.
Auf ihm ruht der Verdacht.

Feldwebel.

Nein — ſagt: Die Schuld.
Kein Andrer war's, als der Matroſe Darcy.

John

(aus dem Volke vortretend).

Hier iſt er ſelbſt, um ſelbſt es einzuzeugen.

Sophie.

Er iſt's?

Mayor.

Was wagſt Du, Frevler?

John.

Kaum mein Leben,
Wenn ich frei weg hier von der Leber ſpreche.
Ihr beugt Euch jetzt noch furchtſam dem Tyrannen,
Der unſrer Stadt leicht den Garaus gemacht?
Iſt er noch Gouverneur? Kann er die Bürger
Noch niederſchießen von den Schergen laſſen?
Geprügelt kneift der Hund den Schweif ſo ein,

Wie ihr die Hüte, Herr'n, und leckt die Hand
Dafür, daß man den Rücken wund ihm schlug.

Mayor.

Kein Wort mehr weiter! Nehmt ihn fest!

Oberst.

Laßt ihn.

John.

Der Schande Zeugniß, ich zerreiß' es hier
Aus schwärz'ster Galle brauet für ihn Tinte,
Und gebt ihr nicht durch Zucker Schmeichelglanz.
Habt besser Acht für künftig euer Würde.

Mayor.

Ist kein Constabel hier? Holt Wache schnell.

John.

Umsonst, Herr Mayor, den schützt Ihr nicht vor mir.
Was trat er aus dem Schloßhof? Bajonette
Umstarrten dort, wie eine Stachelrüstung,
Ihn unantastbar. Doch noch soll er leben.
Bald aber wird der Held, vor welchem Tausend
Gezittert, zittern vor der einen Hand.
Verbannung, Kerkergitter, Richtbeil hemmt
Nicht meine Wuth, ist seine Zeit erst um.

Feldwebel.

Teufel, nun halt' ich und erwürg' ich Dich.

Sophie.

O, Martin!

Oberst.

Martin, laß ihn los, den Menschen!
John Darcy, ich verspotte Deinen Haß.
Wär' es Dir Ernst, Du drohtest länger nicht.

Und fürchtet' ich, Du wärst nicht länger frei.
Unmächt'gen Zorn erwieder' ich durch Großmuth.
Zieh' ungestraft davon!

John.

Wie sagt Ihr? Großmuth?
Ich speie aus. Schon wieder Großmuth — wie?
Ihr ließet mir den schuldlos frommen Bruder
Im Schloßhof schlachten, drücktet auf mich selbst
Die Büchse neulich ab, zum Jagdvergnügen — —

Oberst.

That ich's?

John.

Ihr schosset fehl. Noch soll ich leben,
Leben, denn noch ist Eure Zeit nicht um.

Mayor.

Doch Deine Zeit ist um. Führt ihn hinweg.

(Wache kömmt und führt John hinweg.)

An die Justiz will ich sogleich berichten,
Genugthuung soll Euch, Herr Oberst, werden,
Und Nichts soll Eure Sicherheit gefährden.

(Mit den Aldermännern und dem Volke ab.)

Oberst.

Ja, ja, Sophie, da Du im Wald' mich weckest,
Da war's, als ich die Büchse losgedrückt.
Fort alle Waffen, fort aus meiner Nähe!

Feldwebel.

Wär' er gefallen!

Oberst.

Nein — ich traf ihn nicht.
Preis, Preis der ew'gen Gnade!

Sophie.

Guter Herr!

Oberst.

Ich mordete nur einen von den Brüdern.
Denis hat abgebüßt schon seine Strafe.
Sie war nicht groß. Er war Sergeant, ich Oberst.

Sophie.

Entflieht, entflieht von dieser Schauerstätte!

Feldwebel.

Sophie hat Recht. Entflieht nach Rotterdam!
Man lud gewiß, wie sonst, Euch dringend ein.
Entflieht!

Oberst.

Ihr wollt euch, Kinder, von mir trennen?

Sophie.

Wir ziehn mit Euch noch heut, in dieser Stunde.

Oberst.

Den alten braven Patrik sollt' ich lassen?

Sophie.

Auch er kömmt mit.

Oberst.

Ihn hält sein heilig Amt.

Sophie.

Er kömmt, wenn ich ihn so recht herzlich bitte
In Euerm Namen.

Oberst.

Kind, Du willst von hier?
Hörtest die See Du heulen schon im Grimme?

Sophie.

Sie überschreit John Darcy's Donnerstimme.
Ein Necken ist's nur gegen seine Wuth.

Oberst.

Du willst das Haus verlassen, Hab' und Gut?

Sophie.

Verlaß ich Euch nur nicht. Kommt, kommt!

Oberst.

Noch nicht.
Noch Manches zu beschicken ist mir Pflicht.
Ruft mir den Priester her! — Du schwimmst in Thränen?
Ich soll, ein Thor, der Thorheit Launen fröhnen?
Daß Dich der Greis zum Mitleid nicht bewegt.
Er hat ja nicht, wo er sein Haupt hinlegt.
(Alle ab.)

Zweite Scene.

Straße.

Der Schiffscapitain und der Matrose Tom treten auf.

Schiffscapitain.

So ist es wirklich wahr? Der arme Teufel! Alle Reisen machte ich sonst gern mit ihm zusammen. Fahre wohl! rufe ich seiner letzten nach, im tiefsten Herzen betrübt. Er war so tollkühn, daß er vergessen hatte, was Lebensgefahr heißt.

Tom.

Ehe er zur Besinnung kömmt, wird man mit ihm abgefahren sein. Aber John hat es auch zu arg getrieben.

Schiffscapitain.

Noch ist er im Gefängniß.

Tom.

Von da ist der Spaziergang zum Galgen nicht weit.

Schiffscapitain.

Man hätte mit dem Begräbniß des Bruders warten müssen und die arme Zwillingsgeburt nicht im Tode trennen. Warum hat die Mutter nicht das Pärchen erwürgt, als es mit dem ersten Schrei ihre Schande an den Tag brachte? Gibt es denn keine Rettung?

Tom.

John hat sich ja an den Oberst vergriffen.

Schiffscapitain.

Nur in den Briefen vergriff er sich.

Tom.

Er hat ihm den Tod gedroht.

Schiffscapitain.

Und man kennt den John und weiß, daß er es nicht beim Drohen läßt.

Tom.

Die Herren Officiere sind auch keine Advocaten und lieben lange Processe. Johns Bruder warf man über Bord und kehrte sich nicht weiter daran, und wenn man diesem einen Strick zuwirft und ihn heraufzieht, so ist ihm damit wenig geholfen.

(Matrose Walter tritt auf.)

Schiffscapitain.

Dich jammert, Walter, wol auch das Schicksal des armen John?

Walter.

Was fehlt dem?

Tom.

Bald nichts mehr als das Leben.

Walter.

Der kann länger leben, als wir Alle zuſammen. Heute ſtehen die Sachen anders, als geſtern.

Tom.

Iſt er davongelaufen?

Schiffscapitain.

Oder bleibt er zeitlebens eingeſperrt?

Walter.

Keins von Beiden. Ihm iſt die Strafe geſchenkt.

Schiffscapitain.

Was Du ſagſt? Gewiß nicht vom Oberſt.

Tom.

Was hat der geſagt?

Walter.

Der hat eben für John gutgeſagt. Das iſt eine Geſchichte, die mir ſelbſt, der ich genau darum weiß, wie ein Märchen klingt. Die ganze Stadt wundert ſich und kann es nicht begreifen. John wird feſtgeſetzt. Wer ſich die Sache zu Herzen nimmt, das iſt der Oberſt; der ſchreibt, der läuft ſelbſt und läßt für den Inquiſiten Dieſen und Jenen bitten. Der Mayor ſchüttelt mit dem Kopfe. Der Oberſt aber iſt nicht zu beruhigen. Als man ihm den Bürgerbrief, diesmal den echten, überbringt, verweigert er die Annahme, wenn man nicht die Freilaſſung ſeines Todfeindes nachgibt.

Schiffscapitain.

So etwas erlebt man nicht alle Tage. Nach alle Dem sollte es mich nicht wundern, wenn jetzt ein Dritter käme und sagte: Der Oberst habe John zu seinem Erben eingesetzt, ihm Land und Leute geschenkt und was weiß ich mehr?

(Matrose Conrad tritt auf.)

Conrad.

Freunde, wißt ihr schon, was aus unserm John geworden ist?

Schiffscapitain.

Holla — mit der Erbschaft ist es richtig.

Conrad.

Ihr lacht, Herr, als wenn Ihr zweifeltet.

Schiffscapitain.

Alles ist möglich. Ich habe es nur bis zum Capitain gebracht, aber er wird Oberst, denn wahrscheinlich gab ihm der Oberst Gunnel die abgelegte Uniform.

Conrad.

Er bedankt sich für die Uniform. Er ist Landwirth und ein schuldenfreies Gütchen sein Eigenthum.

Tom.

Wie aber ging denn das Alles zu?

Conrad.

Dem Obersten verdankt er sein Leben, aber sein Glück dem alten braven Priester Patrik. Dieser forschte immer nach, wer Johns Vater gewesen, bis er es zur rechten Zeit herausgebracht hat.

Tom.

Als der starb und es zu erben gab.

Conrad.

Richtig! Für Das, was er hinterließ, hat Ehrn Patrik ſeinem Pflegeſohne ein Bauergut gekauft.

Tom.

Für ſolchen Vater möchte ich ſchon meine ehrliche Geburt hingeben. Wie iſt denn unſerm John zu Muth?

Conrad.

Du erkennſt ihn nicht mehr wieder. Ich komme eben von ihm. Er wohnt kaum eine Viertelſtunde von Werford. Seht ſelbſt, um es zu glauben. Als wenn er zeitlebens mit der Feldwirthſchaft ſich zu ſchaffen gemacht, ordnet er und richtet er Alles verſtändig ein mit einer Freudigkeit, einem Eifer, daß es Einem ordentlich wohlthut. Von ſeinen Lämmern hat er die Sanftmuth und von der ländlichen Natur den Frieden gelernt. Wenn ich verwundert lächelnd ihn anguckte, ſo wiederholte er immer: „Ehedem war ich an Leib und Seele krank, jetzt bin ich wieder Menſch geworden. In dem ekelhaften Behälter des Kerkers unter Mordbrennern und Räubern bin ich zu mir ſelbſt gekommen. Gott die Ehre!"

Tom.

Gib ſolch Recept mir auch, geſund zu werden!
Jetzt Gutsherr und vorher nichts als Matroſe.

Schiffscapitain.

Ein Narr macht viele Narren! Kennt ihr John?
So lang' er Bauer war, wird er's noch bleiben,
Doch länger nicht. Waghalſig, keck, entſchloſſen,
Taugt er zum Ackern nicht. Es ſollte John,
(Zum Seemann und zum Sämann nicht geſchaffen)
Meint ihr, Gras mähn, Korn dreſchen, Dünger karren?
Und über Miswachs, ſchlechte Jahre jammern?
Die Brigg iſt uns der Pflug, der Furchen ſchneidet,
Aus denen Segen ohne Saat uns wächſt,

Vor unſer Fuhrwerk ſpannen rüſtig wir
Die Schimmel, die von eitel Winde leben.
Zugthiere, rund genährt auf luft'ger Weide,
Tragen ſie Laſten tauſend Meilen weit.

Tom.

Was wollt' ich nur mit Steu'r und Segel, könnt' ich
Wie John, mich mit der Schaufel weiter rudern?

Schiffscapitain.

Er iſt bald wieder unter uns, was gilt's?
Vom Flachland treibt es ihn auf's hohe Meer.
Es reizt ihn zu Gefahren Nerv' und Sehne,
An Schiffszwieback gewöhnt ſind ſeine Zähne.

(Alle ab.)

Dritte Scene.

Gegend mit einer Bauerhütte.

Anna Darcy und ihre Söhne Stephen und Patrik.

Anna.

Bring' her die Sichel! Komm, den Schleifſtein drehn,
Es ſoll der Vater, wenn er heimkehrt, ſehn,
Daß, Stephen, wir was Rechtes auch verſtehn.

Stephen.

Wenn ich doch nicht ſo lang' geſchlafen hätte.
Wie früh verließ der Vater denn das Bette?

Anna.

Auf ſtand er mit der Sonne um die Wette.

Stephen.

Doch er verlor die Wette. Ob ich's rieth?

Anna.

Kaum, Knabe. Schon der erſte Frühſtrahl ſieht,
Wie er für uns ſich auf den Aeckern müht.

Stephen.

Arbeiten iſt hier eine rechte Freude.
Wie wunderherrlich iſt's auf Feld und Weide!
Nicht nach der Stadt (o, thu' mir's nicht zu Leide!)
Da that ich's Keinem recht, ich hab' es ſatt.

Anna.

Auch ich. Nie zieh' ich wieder in die Stadt.
Geprieſen ſei, der mich gerettet hat,
Fahrlos wie David aus der Löwengrube.

Stephen.

War ſonſt ich draußen, hieß es: Gaſſenbube!
Und Ofenhecker! war ich in der Stube.
Hier ſchilt mich Mutter nicht und Vater aus,
Hier walt' ich froh und frei in Feld und Hauſ'.
Hier hör' ich nicht mehr Pochen, Zank und Strauß. —
Ehrn Patrik kömmt!

(Prieſter Patrik Coy tritt auf.)

Anna.

Seid tauſendmal willkommen!

Prieſter.

Froh ſeid ihr Alle, froh hab' ich's vernommen.
Solch Wirken nur, Frau Anna, kann Euch frommen.
Ihr ſchärft die Sichel. Welche Waffe mehr
Gibt ſo dem Leben Sicherheit und Ehr'?

Anna.

Lauft, Kinder, sucht und bringt den Vater her!
(Beide Knaben ab.)
Ehrwürdiger, seht meinem Kleinmuth nach!
Ich bin ein thöricht Weib. Da ich verzagte,
War ich beredt, nun stumm, da ich soll danken.
Ihr schenktet mir den Mann, die Kinder wieder.
Ich bin als Mutter froh, beglückt als Frau.
John träumte wachend sonst und raf'te träumend,
Er stierte wüst' umher, sprach wie verwirrt;
Wie um sein Herz, bangt' ich um seinen Geist.
Den Himmel seh' ich nun, wohin ich blicke,
O daß er alle Welt von Noth erlöse!

Priester.

Doch wünschest Du dem Oberst nur das Böse.

Anna.

Denkt mir an damals nicht. Freut Euch, Ehrn Patrik,
Des Glückes, das mich lachend jetzt umgibt.
Ihr müßt die Stübchen sehn, die Bodenkammer,
Den Garten, wo die Bäume stehn in Blüten.
John wird Euch seine Pferde zeigen wollen,
Doch besser ist die Kuh, so blank und schön.
Die Stadtluft war mir schädlich, ich war leidend;
Hier fühl' ich's, wie im Herzen ich genese.

Priester.

Doch wünschest Du dem Oberst nur das Böse.

Anna.

O nicht von ihm! Sprecht mir von Darcy's Vater,
Dem trefflichen, dem wir das Alles danken.
Mir ist's, als müss' er von da oben kommen,
Um unsrer Seligkeit sich mitzufreu'n.
Starb er darum, daß er, was dieses Wort
Nicht sagen kann, mir in der Seele lese?

Prieſter.

Doch wünſcheſt Du dem Oberſt nur das Böſe.

Anna.

Da iſt mein Mann. Wie friſch er wieder ausſieht!

(John Darcy tritt auf.)

Prieſter.

Sieh', guter John, Du kannſt mir nicht entflieh'n.
Des Wanderns Kunſt lernt' ich von den Apoſteln.

John.

Ihr macht, wie ſie, die armen Blinden ſehend;
Ich bin nun wieder zu Verſtand gekommen.

Prieſter.

Ja, Unverſtand trieb Dich zu argem Vorſatz.
Jetzt bin ich ruhig.

John.

Ja — ſeid unbeſorgt!
Beim Herziehn iſt das Tintenglas zerſchlagen,
Die Hand am Pflug verlernt das Briefeſchreiben.

Prieſter.

So recht, ſo ſchreibſt Du von der ſchnöden Rechnung
Schuldpoſten ab, und endlich kömmt betrogen
Um Deine Seele doch zu kurz die Hölle.

Anna.

Kein Fluch vertritt dem Segen mehr den Weg.

Prieſter.

Nicht wahr — 's iſt Sommerluft und Sonnenſchein,
Wo im Kalender Sturm und Donner ſteht.

John.

Ach, ſtände nicht der dritte Juni drin!

Priester.

Du griffst ihm grausam vor, Du überhobst
Durch Zinsen der Art Deine Forderung.
Nun, Gott wird es dem Reuigen vergeben.
Den dritten Juni bring' ich bei euch zu.
Ein Gläschen schenkt uns ein Frau Anna. Alles
Vergessen trinken wir auf Aller Leben.

John.

Ja, Alle, doch der Oberst soll nicht leben.

Priester.

Nimmst Du nicht Deinen Haß zurück, so nehm' ich
Zurück leicht meine Liebe. Was ich baute,
Fällt wie ein Kartenhaus im Nu zusammen.

Anna.

Ehrn Patrik, nein. Der Trost ist uns zu gönnen,
Nachdem uns so der gute Bruder starb.
(Stephen tritt auf)

Stephen.

Mutter, der Bruder schreit.

John.

Weh' schreit der Bruder.

Anna.

Ich muß hinein! Ihr bleibt, Ehrwürd'ger, doch?
(Mit Stephen ab.)

John.

Das Kind mahnt an den unbezahlten Taufschmaus.

Priester.

Pfui! John, bist Du der Alte wieder, will
Der Satan immer noch aus Dir nicht fahren?
Das Märchen von der väterlichen Erbschaft — —

John.

Ein Märchen iſt's?

Priester.

Erſann ich nur zum Scherz,
Um zu zerſtreun kindiſch gewordne Leute.
Ein Vater lebt Dir. Iſt's kein rechter Vater,
So zeigt er wahrlich ſich Dir väterlich.

John.

Es iſt doch Großmuth nicht die Vaterliebe?

Priester.

Wer gab das Geld mir zu des Gütchens Ankauf?
Wer, als der Oberſt ſonſt, den Du ſo haſſeſt,
Für Dich, den er nicht haßt, nicht fliehn?

John.

Ja, haſſen
Soll er mich, doch nicht fliehn. Er gab das Geld,
Gab wiederum das Geld? Er that mir wohl,
Der einſt mir weh' that, mir mein Glück zerſtörte.
So iſt es gar des Bruders Blut, mit dem
Hier angeſtrichen ſind die Gartenzäune,
Der Spaten iſt mir von dem Todtengräber
Erhandelt, der des Bruders Grab gemacht.

Priester.

John, bändige die Wuth der Raſerei.

John.

O ſäh' ich Haus und Hof, und Feld und Weide
Zu einem Feldſtein jetzt zuſammenſchrumpfen,
Um vor die Füße Alles ihm zu ſchleudern.
Erbarmt, Ehrwürd'ger, Euch, gebt mir die Summe,
Die dieſes Lumpengut gekoſtet. Tag
Und Nacht will ich im Schweiß des Angeſichts
Mich abmüh'n, ſie Euch ehrlich zu erſtatten.

Priester.

Ich Dir? Wenn Du das Geld mir stehlen wolltest,
Du nähmst mir ab ein Fünftel nicht vom Kaufpreis.

John.

So geb' ich als gemeinen Dieb mich an, und sage,
Daß ich das Geld dem Oberst hab' entwandt.
Einsperren laß ich mich, um frei zu sein.

Priester.

Besinnen wirst Du Dich und in Dich gehn,
Hast Weib und Kinder. Fort von Dir zu ihnen!

(Ab.)

John.

Fort! sagt er, und ich sage: fort! Was denk' ich
An Weib und Kinder mehr! Sie sind versorgt.
Der Oberst hat vor Hunger sie geschützt,
Er soll auch löschen meinen Durst. Ha, nimmer
Ueber des Hauses Schwelle tret' ich mehr,
Vom Gute treibt's mich, wie die wilde Jagd.
Hier keinen Augenblick! Ich muß von dannen.
Bäurischer Zahmheit Fluch! Fluch dem Tyrannen.

(Ab.)

(Der Vorhang fällt.)

Fünfter Aufzug.

Rotterdam.

Erſte Scene.

Straße, im Hintergrunde der Canal.

Schiffscapitain und John Darcy ſteigen aus dem Boote.

Schiffscapitain.

So wären wir hier und unſer Fuß tritt wieder ſicher auf. Dergleichen erlebt man nur einmal.

John.

Todesfurcht iſt noch nicht Tod.

Schiffscapitain.

Ich war am Ende der Welt, wo ſich die Sonne auf dem Pfühl unabſehlicher Sandwüſten dehnte, wo ihr Strahl Alles zu Kohlen verbrannte und mit ſchwarzer Beize das Heidengeſindel färbte, das ſie anbetete; aber auf dem Wege dahin erlebte ich nicht, was mir bis Rotterdam begegnete.

Ohne Dich, das geſteh' ich frei, wäre es nie gegangen. Bei ſothanen Umſtänden hätte ich es Dir kaum verdacht, wenn Du bei den Kühen und Lämmern geblieben wäreſt.

John.

Nein — es trieb mich fort, als ich ſah, wie der bleichſüchtige Oberſt ſich zu Schiffe begab.

Schiffscapitain.

Was mag aus der Brigg geworden ſein? Sogleich, als wir ſie eingeholt, war ſie verſchwunden. Sicher hielt ſie den Sturm nicht aus und die Wellen fallen wie lachende Erben über den Nachlaß her.

John.

Glaubt das nicht.

Schiffscapitain.

Und warum das nicht?

John.

Weil Ehrn Patrik gar zu brav und der Oberſt gar zu ſchlecht iſt. Für Beide iſt es noch zu früh, daß ſie ſterben.

Schiffscapitain.

Sage das nicht laut in Werford, Du weißt wol! und nicht hier laut, denn der Oberſt iſt unſers Schiffsherrn Bruder. Da kömmt er.

John.

Wer? Ach, nur ſein Bruder.

(Kaufmann O'Gunnel, ein Handlungsgehülfe mit Bedienten treten auf.)

Kaufmann.

Alſo nach dem einen Schiff ſind die Lootſen in See geſtochen. Aber was iſt aus dem andern geworden, auf

dem sich mein trefflicher Bruder befand? Das Wetter hatte es ordentlich auf einen Schiffbruch abgesehen.

Handelsgehülfe.

Ich schickte nach dem Hafen. Wir werden bald Nachricht erhalten. Die Mannschaft ist hoffentlich bereits am Lande.

Kaufmann.

Wie klopft mein Herz, den Bruder nach so langer Zeit zu umarmen! An seinem Willen liegt es nicht, wenn er nicht kömmt.

Handelsgehülfe.

Wenn nur nicht der schwere Dienst seiner Sehnsucht Bleigewichte anhängt.

Kaufmann.

Diesmal nicht. Soeben ersah ich aus der Zeitung, daß er den Abschied erhalten hat. — Wer steht mir da? Capitain, Ihr hört uns plaudern und redet nicht entscheidend darein. Also die Schiffe sind gerettet, mit allen Leuten, allen Passagieren glücklich angekommen?

Schiffscapitain.

Ich mochte nicht in die Rede einfallen, weil eine gute Nachricht nie zu spät und eine schlechte stets zu früh kömmt.

Kaufmann.

Was denn?

Schiffscapitain.

Der Kutter, den ich führte, der ist hier. Kaum hatten wir die hohe See erreicht, so sahen wir die Brigg, die Tags vor uns abgegangen war, stolz dahin segeln. Wir blieben von ihr in immer gleicher Entfernung. Doch bald änderte sich Alles. Der Wind ward zum Sturm und konnte

und konnte nicht Ruhe finden. Bald blies er von Osten, bald von Westen her. Die Brigg zog die Segel ein und wir desgleichen und bei aller Anstrengung ging es immer mehr rückwärts. Was brauch' ich viel zu erzählen? Uns wurde bange, Euch wird es auch bang' gewesen sein um Schiff und Leute. Da erhob sich plötzlich ein Wirbelwind, und John nimmt den günstigen Augenblick wahr, hißt die Segel auf und mit Blitzesschnelle ging es vorwärts, so daß wir der Brigg Lebewohl sagten.

Kaufmann.

Wo ist mein Bruder? Wo ist die Brigg?

Schiffscapitain.

Wenn Ihr wissen wollt, wo, so sag' ich, ich weiß es; wenn Ihr mich aber fragt, ob sie noch ist, so schüttle ich nur den Kopf.

Handelsgehülfe.

Ungeschickt ist auch nicht der andere Capitain, und wenn die Möglichkeit der Rettung, ist auch die Wahrscheinlichkeit vorhanden.

Kaufmann.

Was meinst Du, ehrlicher John, den wir lange hier nicht gehabt haben?

John.

Die Brigg wird so gut in den Hafen einlaufen, als wir.

Kaufmann.

Das mein' ich auch.

Schiffscapitain.

Ich will es nicht zum zweiten Mal versuchen. Der Gegenwind hält noch an.

Handelsgehülfe.

Wenn er überwunden iſt, um deſto beſſer, Capitain, ſo könnt Ihr, ſobald geladen iſt, nach Werford wieder zurückgehen.

(Bote tritt auf.)

Bote.

Die Brigg liegt im Hafen, gut und wohlbehalten.

Kaufmann.

Schnell dahin!

(Mit dem Handelsgehülfen, dem Boten und dem Bedienten ab.)

Schiffscapitain.

So iſt das Fahrzeug wirklich eingelaufen?

John.

Ich ſagt' es ja voraus. Was ſollt' es nützen,
Wenn wir gerettet wären, jene nicht?

Schiffscapitain.

Du Thor!

John.

Der Himmel weiß, es taugen halbe
Maßregeln nie was Rechtes.

Schiffscapitain.

Faſelt nicht!
Da kömmt ja Tom, der ſoll mir Rede ſtehn.

(Matroſe Tom tritt auf.)

Lebt ihr denn noch?

Tom.

Kaum wag' ich's ſelbſt zu glauben.

Schiffscapitain.

Der Sturmwind wehte herzhaft.

Tom.

Um das Herz
Uns Allen abzudrücken. Welche Fahrt!
Ein Wunder Gottes half, ſonſt war's vorbei.
Laut betete die junge Frau und ſchrie,
Als wollte ſie die ſchwarzen Wolken theilen
Und aus der Nacht hervor die Sterne rufen.
Der kranke Oberſt raſte wild und drohte,
Im Waſſergrab ſein heißes Blut zu kühlen.
Andächtig ſang der Prieſter fromme Lieder
Und bat, die Qualen gnädigſt zu verkürzen.
Als Widerhall erſcholl von allem Schiffsvolk
Ein Weheruf, um Felſen ſelbſt zu ſprengen.
Da kommen ſie, unähnlich nicht dem Wrack,
Das man mit Wehmuth ſieht an's Ufer ſpülen.

Schiffscapitain.

Ich gehe. Komme, John, ſonſt ſehn ſie Dich.

(Mit Tom ab.)

John.

Das iſt der Oberſt. Ging ihm aus das Feu'r?
Einſt ſchien es ſeinem Machtwort nicht gar theu'r.
Die Schreiben all', die ich ihn ließ entfalten,
Gefaltet haben ſie die Stirn des Alten.
Blaß ſieht er und beweglich aus. Er ward
Allein zum dritten Juni aufgeſpart.

(Ab.)

(Oberſt O'Gunnel an der Hand Sophiens. Kaufmann O'Gunnel, Feldwebel Martin und Bediente mit Gepäck treten auf. Die Letzteren entfernen ſich.)

Oberst.

Schwankt nicht der Boden hier, ſo wie die See?

Kaufmann.

Was iſt Dir, liebſter Bruder? Welche Aenderung!
Du warſt ja oft in ſchrecklichſter Gefahr,

Und kanntest Furcht Du, ſchwand ſie ſtets mit ihr.
Erkläre Dich denn, Bruder!

Oberst.

Wie — dem Bruder?
Ja, Brüder fordern ſtrenge Rechenſchaft.

Sophie.

Beſinnt Euch, werther Herr!

Oberst

War's nicht genug,
Daß Sturm und Blitz mit meinem armen Kopf
Ball ſpielten, traun wie ausgelaſſ'ne Buben?
Muß ich hier noch den Bruder — —? Ach, was red' ich?
Jetzt erſt erkenn' ich Dich, mein Nicolas.

Kaufmann.

Nichts iſt für Dich die Seefahrt.

Oberst.

Nein — gar viel.

Feldwebel.

Erſchüttert fühl' auch ich mich durch und durch.
Soll ich im Bette ſterben nicht, ſo wähl' ich
Die Feuerſchlünde, nicht die Waſſergründe.

Oberst.

Waſſer und Feu'r zugleich, das iſt zu viel.
Waſſer war Alles, Wellen ſelbſt die Wolken
Und niederwärts den Maſt hing nun von oben
Schwebend das Schiff herab, als wollt' es ſchier
Im Wirbeltanz der Tiefe Grund berühren,
Um köpflings wieder ſich empor zu ſchnellen.

Kaufmann.

Das Meer, das all' die Schreckgebilde ſchuf,
Verſchlürfte ſie und gab Dich mir zurück.

Oberſt.

Feuer war Alles, Glut des Waſſers Brandung.
Wann rings die Luft in Blutesloben aufging,
(Hell wie im Schloßhof der Gewehre Feuer)
Las ich in Flammenſchrift: „Am dritten Mai.“
Und wenn die Nacht den Himmel plötzlich ſchwärzte
„Am dritten Juni iſt es abgethan.“

Sophie.

Alles iſt mit der Fahrt nun überwunden.
Nun bricht ein neues Leben für uns an.

Kaufmann

(zum Feldwebel)

Erklärt mir, was bekümmert ſo den Bruder?
Weibiſche Angſt lähmt ſeines Geiſtes Kraft.

Feldwebel.

Den Sinn hat ihm ein Mordverſuch verſtört,
Von einem Tollen gegen ihn gerichtet.
Hier wird die Pflege bald den Kranken heilen.

Oberſt.

Noch immer ſchwank' ich wie am Bord. So trieben
Wir auf den Fluten ſechzehn Tag' umher,
Heut' iſt der fünfte Juni.

Kaufmann.

Bruder, nein.
Der erſte Juni nur.

Feldwebel.

Der fünfte ſchon.

(Leiſe.)

Nicht widerſprecht.

Oberſt.

So iſt's? Der erſte Juni.

Ihr täuſcht mich nicht. Das Recht will ſeinen Gang.
So iſt ja durch die Fahrt noch nichts verſäumt,
Um den Termin hier einzuhalten. — Ein=
Unddreißig Tage ſind nun abgelaufen.
Er wartet wol ſchon mein?

Kaufmann.

Wen meint er nur?

Oberſt.

Ich muß ihn ſuchen, melden mich bei ihm,
Als meinem Chef, da das Quartier ich wechsle.
(Mit Sophie ab.)

Kaufmann.

Mein armer Bruder, was iſt Dir geſchehn?
Lieber ihn nie, als ſo ihn wiederſehn.
(Ab.)

Feldwebel.

Wo iſt Ehren Patrik, ihn und uns zu tröſten?
Da ſeid Ihr ja. Was ſchafftet Ihr ſo lange?
(Prieſter Patrik Coy tritt auf.)

Prieſter.

Ach, nichts!

Feldwebel.

Auch Ihr verzagt?

Prieſter.

Denkt, er iſt hier.

Feldwebel.

Und wer?

Prieſter.

Er, den wir flieh'n. Verlaßt Euch d'rauf!

Als ich vom zweiten Schiff von Werford hörte,
Durchrieſelt' es mich kalt, doch Eis ward ich,
Als ich mit dem Matroſen Walter ſprach,
Der immer leugnend immer lächelte.

Feldwebel.

John hier? Wer dachte das? — Wir finden ihn.
Am fremden Ort' iſt das Verſtecken ſchwerer.

Prieſter.

Was zwangt Ihr doch den Oberſt, herzukommen?
Was zwangt Ihr mich zur unglückſel'gen Reiſe?
Es war ſchon Alles auf dem beſten Wege,
Sie miteinander zu verſöhnen.

Feldwebel.

Ihn,
Den Ruchloſen mit unſerm Herrn?

Prieſter.

Sie ſteh'n
Sich näher als Ihr denkt.

Feldwebel.

Ja, gegenüber.

Prieſter.

Noch Aerg'res kann geſcheh'n und iſt geſchehn,
Als Ihr beſorgt und wißt.

Feldwebel.

Nun weiter, weiter!

Prieſter.

Der Vater mordete den Sohn, nun will
Der Sohn den Vater morden.

Feldwebel.

Herr, warf Eu're
Gedanken auch der Seeſturm wirr zuſammen?

Prieſter.

Ach, wär' es ſo! Iſt ernſt auch Eure Sorge,
Schwimmt ſie wie Kork, indeß mit Centnerlaſt
Mich's in den Abgrund zieht.

Feldwebel.

Entdeckt Euch mir!

Prieſter.

Als Lieutenant ſtand in Werford ſchon der Oberſt
Und Stephen Darcy und John Darcy ſind — —

Feldwebel.

Sind ſeine Söhne? Gott, das iſt zu viel!
Das mag ihm ewig ein Geheimniß bleiben!
Er fühlt zu tief. Nicht könnt' er es erleben,
Wenn ſein Gewiſſen prüfend ihn verhörte.

(Beide ab.)

Zweite Scene.

Vorhaus mit der freien Ausſicht auf eine Canalbrücke.

Sophie tritt mit einem Korbe auf. Bediente ſtellen einen Tiſch zurecht, den ſie ſervirt.

Sophie.

„Der Wein erfreut des Menſchen Herz." Bewährte
Das Wort ſich an dem alten, braven Herrn!

In Werford war es schön, hier zehnmal schöner.
Doch denk' ich an mein Häuschen dort zurück,
Dann wein' ich wie das Mägdlein bittre Thränen,
Das Sonntags früh mit seinem Staat' stolzirt
Und trostlos Abends ihn verdorben sieht
Mitten im besten Spiel'. Ja — ich bin kindisch,
Nicht sollt' ich gern für ihn entbehren wollen?
Jetzt ist er ruhig, ist nun wieder heiter,
Süßschmerzlich sind des Dulders milde Züge,
Ach, es sind Züge, die die Todesglocke
Bewegen, wie mein Herz. Lang' weilt' er nicht
In unserm Kreise mehr. Wie mich's durchzuckt!
Wär' heut' doch morgen, morgen übermorgen!
Da kommen Arm in Arm die treuen Brüder.
Wer könnte trennen sie? Dem Mörder selbst
Entsänke hier der Dolch in frommer Rührung.

(Oberst O'Gunnel und Kaufmann O'Gunnel treten auf.)

Kaufmann.

Sophiechen, allerliebst! Du hast Geschmack,
Geschmack mein Bruder, der Dich zu mir führte.

Oberst.

Die Batterie droht mit zu heft'gem Feuer.

Kaufmann.

Nicht ziere Dich! Im Keller gibt es mehr.
Den Wein hab' eigends ich für Dich verschrieben.

Oberst.

Vortrefflich — ja.

Kaufmann.

Ein rechter Sorgenbrecher.
Im Freien sind wir hier geschützt.

Oberst.

Schön ist's.

Kaufmann.

Das Sonnenauge, das noch brechend blendet,
Findet herabgeſenkt ſelbſt nicht die Halle.
Gemächlich ſitzend ſind wir nahe Zeugen
Des drängenden Gewühls der Handelsſtadt.
Ohn' Ende regt es ſich an dem Canal',
Wie dort der Wimpel an den fernen Maſten.

Oberst.

Du überblickſt das Feld hier Deiner Thaten
Und rechneſt klüglich aus nach Dem, was kömmt,
Was kommen kann und wird.

Kaufmann.

Stoß' an mit mir,
Daß auszurechnen wir es gut verſtanden.
Dies Glas der Freiheit, der wir Beide leben;
Uns quält kein Herr, dem wir uns ſclaviſch bücken,
Kein Weib, das uns den Mann vergeſſen macht.

Oberst.

Wenn Du den Mann vergiſſeſt, hörſt Du, Kind?
Auf meinen Bruder haſt Du nicht zu rechnen.

Kaufmann.

Glaub' es ihm nicht! Mit Dir möcht' ich's verſuchen,
Den Mund zum Kuſſe ſpitzen, wenn Du zankteſt.

Sophie.

Wir müſſen ſchelten, Frieden zu erhalten,
Denn wenn die Sonne ſcheint, ſo brummt die Biene.

Kaufmann.

Die ſcheint, die arbeitet. Die Frau erträgt man,
Doch was für Kummer machen nicht die Kinder.

(Sophie ab.)

Oberst.

Was gehst Du nur?

Kaufmann.

Sieh dort des Nachbars Haus.
Wie alt es ist, noch älter ist die Firma.
An allen Börsen von Europa wog
Sonst keine schwerer, leichter keine jetzt.
Ein saub'rer Sohn, ein Schwindler, hat das Ansehn
Gestürzt und stößt den Alten in die Grube.

Oberst.

Gibt's hier auch Fälle der Art? — Was ist das?
Mit Blumen wird ein Standbild dort bekränzt.

Kaufmann.

Die Ehre gilt dem nächsten Tag'. Erasmus,
Den Stolz von Rotterdam, erblickst Du dort.

Oberst.

Ja, der Erasmustag ist morgen, Bruder,
Der dritte Juni. Fast vergaß ich ihn.

Kaufmann.

Was für Kalenderweisheit!

Oberst.

Ja, in ihr
Ward gründlich ich belehrt. — Mir gilt die Ehre.
Bekränzt mit Blumen mich, das Opferlamm!

Kaufmann.

Erasmus hat der Narrheit Lob geschrieben,
Sie zu erschöpfen müßt' er heut noch leben.
So trinke doch! Ei nicht so jüngferlich.

(John Darcy erscheint im Hintergrunde.)

Oberst.

Wer ist der junge Mann mit blondem Haar,
Dort auf der Brück'? Er sieht hierher und grüßt.

Kaufmann.

Ein wackerer Matrose, der von Werford
Uns oft besucht.

Oberst.

John Darcy! Nun ist's richtig.
Auf gut Gelingen, ungelad'ner Gast!
Schenk' ein! Nochmals! Schenk ein! Sei nicht so karg!
Sophie, mehr Wein! Mehr Wein nun aus dem Keller!

(Sophie tritt auf.)

Kaufmann

(leise).

Laß es nur sein! (Laut.) Nun, Bruder, setze Dich.

Sophie.

So recht! Ihr seid vergnügt.

Oberst.

So recht von Herzen.
Sophie, mehr Wein! Mehr Wein jetzt aus dem Keller!

Sophie.

Im Freien hier? Es dürft' Euch nicht bekommen.

Oberst.

Ha, fürchte nicht. Ich sterbe heut' noch nicht.
Sieh an mich, Kind! Bist Du zufrieden jetzt?
Die Runzeln alle glättend treibt der Wein
Die Sorgen weg. Frisch steigt das Blut in's Antlitz
Und Farbe selbst bekömmt das weiße Haar.
Du bist nicht lustig, Bruder. Schäme Dich!

Kaufmann.

Geh'n wir hinein?

Oberst.

In's Zimmer? Immer zu!
Doch müssen dort mehr Trinker sein, mehr Flaschen.
Ein alter Kriegsheld führ' ich an den Zug.
Als Feldherrnstab schwing' ich die leere Flasche.
Marsch! In die Bresche stürmt nun mit Hurrah:
„Hurrah!"

(Ab.)

Sophie.

O Gott!

Kaufmann.

Die alte Laune wieder.
Des Bösen List trennt die vereinten Brüder.

(Alle ab.)

Dritte Scene.

Straße.

Der Schiffscapitain und John Darcy treten auf.

Schiffscapitain.

Du kömmst nicht mit? Nach Wexford nicht?

John.

Heut nicht.

Schiffscapitain.

Was hast Du, Freund, denn für Geschäfte hier?

John.

Halsbrechende, die keinen Aufſchub leiden.

Schiffscapitain.

Mußt Du in Rotterdam auch einen Acker
Beſtellen?

John.

Nicht für mich, für einen Andern.

Schiffscapitain.

Den Andern mag der Teufel holen.

John.

Seht —
D'rum muß ich bleiben.

Schiffscapitain.

Doch kein Narr d'rum bleiben.
Komm! Auf der See biſt Du vernünftig wieder.
Den Kutter nicht, diesmal führ' ich die Brigg.

John.

Ich komme nicht.

(Prieſter Patrik Coy tritt auf.)

Prieſter.

Ja, kommen wirſt Du, John.
Laß mich allein mit ihm nur unterhandeln.

(Schiffscapitain ab.)

Hier iſt ein Brief von größter Wichtigkeit.
Wie ich ihn jetzt in Deine Hände gebe,
Gibſt Du ihn in die Hände des Vicars.

John.

Ich bleibe hier und halte mein Verſprechen.
Ich hielt den monatlichen Waffenſtillſtand,
Und werd' auf ihn nun halten das Piſtol.

Priester.

Eh' Du Dich an dem kranken Mann' vergreifst,
Leg' an mich selbst die flucbelad'ne Hand.
Er ist nun schwach, Du stark, doch wenn er hinsinkt,
Dann ist er groß und Du verächtlich klein.
Wenn solchen Stamm Du mit der Mordart fällst,
Zerschmettert er zu schnödem Staub den Thäter.
Du nanntest Vater mich, er ist's Dir mehr.

John.

Des Bruders Blut schreit seiner Großmuth Wehe.

Priester.

Genug! Da nimm das Schreiben!

John.

Nehmt es wieder.

Priester.

Du hast es. Ruhig schlägt nun mein Gewissen.
Ich kann hier weilen an des Freundes Seite,
Der todeskrank berichtet möchte sein.
Sobald der Hafen unsrer Stadt Dich aufnimmt,
Eilst Du in die Propstei.

John.

Ich gab mein Wort
Und morgen ist der dritte Juni.

Priester.

Morgen
Und um ein Jahr, zwei Jahr', acht Jahre wieder.
Es ist der Schuldschein morgen nicht verfallen,
Durch den Du, Sünder, Dich verschriebst der Hölle. —
Du gehst an Bord, ja — ich befehl' es Dir
Im Namen unsrer Kirche.

John.

Muß ich denn?

Priester.

Nimm denn, mein Sohn, den Segen zum Geleit.

(Ab.)

John.

Es iſt heute einen Monat, daß ich den Bruder an jenem Abend zu bleiben bat, und er blieb. Ich ſollte gehen, gerade heute? Die Piſtole, ein artiges Spielwerk, in die Luft ſchießen, wie ich meine Worte in den Wind geſagt habe? Ach! wenn ich nur nicht den Brief hätte! Es wird ein weißes Blatt ſein. Nein — er iſt inwendig beſchrieben. Aber darum kann der Inhalt doch Nichts ſein. Alle Schlöſſer droh'te ich zu erbrechen, um den Todfeind mit ſeinem Blute die Quittung unterzeichnen zu laſſen; ich drohte, die Bruſt ihm aufzureißen, um zu ſehen, ob das Herz immer fühllos bliebe — und ich ſollte das Wachsſiegel fürchten? Verſchloſſene Briefe ſind nicht erlaubt mitzunehmen. Pah — er iſt lateiniſch. Wo finde ich einen Pfaffen oder Schulmeiſter, der es mir erklärt? Was fange ich mit dem erbrochenen Briefe an?

(Schiffscapitain tritt auf.)

Schiffscapitain.

Alſo Du kömmſt mit?

John.

Wollt es nicht. Es geſchieht ein Unglück, wenn Ihr mich mitnehmt.

Schiffscapitain.

Ich wage es. Wenn Du heute raſeſt, biſt Du morgen nur um ſo vernünftiger.

John.

Sagt mir nicht, daß es morgen werden kann, daß ich morgen auf der See bin.

Schiffscapitain.

Laß uns nicht bis morgen schwatzen. Nur schnell! Der Wind ist gut.

(Beide ab.)

Vierte Scene.

Zimmer.

Kaufmann D'Gunnet. Feldwebel Martin. Zwei Bediente tragen ein Bett, ein dritter trägt Lichter.

Kaufmann.

Hier stellt es mir her. Wozu nur die Narretei? Unten hätte er wahrlich besser geschlafen. Untersucht, Herr Feldwebel, ob es nicht Minengänge und Laufgräben hier gibt.

Feldwebel.

Ist das Schloß auch fest und sicher?

Kaufmann.

Glaubt mir, es wird von den Gaunern mehr gefürchtet, als das Schloß von Eurem Gewehr. Das Stehlen, ja — das nährt hier Manchen, doch von Mord weiß Rotterdam nichts, so lang' ich hier lebe.

Feldwebel.

Die Stube ist nur zwei Treppen hoch?

Kaufmann.

Soll ich denn das Bette auf die Bodenkammer winden lassen?

Feldwebel.

Ihr kennt nicht die Tollkühnheit des Böſewichts.

Kaufmann.

Seit vielen Jahren kenne ich ihn, es iſt ein tüchtiger Burſche. Die Drohbriefe, von denen Ihr mir erzählt habt, zeigen mir eben, daß es mit dem boshaften Scherze nicht ernſt gemeint iſt.

Feldwebel.

Morgen iſt der dritte Juni, wenn John wirklich hier wäre. — — Bietet die Policei zur Beſchützung Eures Bruders auf. Was Ihr nicht aus Liebe zu ihm, das thut aus Liebe zu ſeinem Todfeinde. Es iſt ein gutes Werk.

Kaufmann.

Ein gutes Werk wie das, das Ihr dem Bruder erweiſt, indem Ihr ihn wie ein Kind bewacht, den kranken Mann durch Eure Beſorglichkeit ängſtigt und aus dem Helden einen Feigling macht. He, he!

Feldwebel.

Lacht morgen um dieſe Zeit über meine thörichte Vorſicht und Keiner lacht mit Euch lieber als ich. Laßt ihn dieſe Nacht, nur dieſe Nacht nicht allein ſchlafen.

Kaufmann.

Was ſonſt? Auch ich ſchlafe ſtets allein.

Feldwebel.

Mir aber werdet Ihr es nicht verbieten, mit geladenem Gewehr Wache zu halten.

Kaufmann.

Geht zu meinen Speichern und ſchießt unter die Sperlinge. Ich wünſche ihnen nicht die Ruhe, die mein Bruder haben wird. Er kömmt.

(Oberſt O'Gunnel und Sophie treten auf.)

Sophie.

Ich ging zu rasch wol? Ihr seid angegriffen.

Oberst.

Leicht ist's, an Engelhand hinaufzuwallen.
Doch Du bist bleich, Du zitterst, liebes Kind.
Lust will Dein Auge strahlen, aber unstät
Flirrt es umher, gleichwie dem Kreisel folgend,
Der blind umher saust, bis er wankend fällt.
Du willst die Zeit durch munt're Rede kürzen,
Doch näher sprichst Du nur den dritten Juni,
Und Du erschrickst und Dir versagt die Stimme.
Wozu? Was sein muß — —

Kaufmann.

Muß getragen sein.
Wer bürgt, ob unfreiwillig nicht der Jüngste
Dem Kreis der Freunde morgen sich entzieht,
Der enger dann um seinen Sarg sich schließt?
Als Trauerzier kann Federhut und Degen,
Doch ebenso ein Rosenkranz ihn schmücken.
Auf der Geburt ja ruht des Todes Fluch.
Dem Alter, wissen wir, genügt's oft nicht,
Die eigne Jugend in das Grab zu tragen.
Oft ging voran die reichste Lebenshoffnung
Dem übersatten Greisenthum. Wer sichert
Den nächsten Tag ihr selbst, die für Dich weint?

Oberst.

Das nicht. — Nun gute Nacht! Laßt mich allein.

Feldwebel.

Ich ehr' Euch als Beschützer, o vergönnt
Mir schwachen Gegendienst. Erinnert Euch,
Wenn oft die Nacht uns nur vom Feinde trennte,
Wacht' ich bei Euch im Zelt, indeß Ihr schlummernd
Euch neue Kraft zum neuen Mühsal schöpftet.

Sophie.

Erlaubt es heut'.

Oberst.

Ich ſchlaf' allein.

Feldwebel.

Allein?

Und ohne Waffen?

Oberst.

Ja.

Kaufmann.

Recht ſo, mein Bruder.
Ahnung, Geſpenſterfurcht und Vorbedeutung
Sind Ausgeburten eines kranken Hirns.
Wehr' ihnen, eh' ſie Dir mit Vampyrrüſſeln
Das Herzblut ausgeſogen, den Verſtand
Dir ausgehungert, ausgedörrt Dein Mark.

Oberst.

Den rothen Rock nur hab' ich ausgezogen
(In mancher Schlacht erhöht' ich ſeine Farbe),
Nicht das, was ihn mich ließ mit Ehren tragen.
Laßt mich allein, ich bitte wiederholt:
Schlaft Alle, Alle wohl!

Sophie.

(für ſich).

Ich gehe nicht.
Gottlob! er kömmt, der ihn bedeuten wird.

(Prieſter Cop tritt auf.)

Kaufmann.

Woher ſo ſpät?

Priester.

Verzeiht, wol iſt es ſpät.

Des Wirthes Güte prüft' ich mehr als recht.
Kaum durft' ich Einlaß mehr zu finden hoffen.

Feldwebel.

Bei ſolchem Gaſtrecht ſtand das nicht zu fürchten.
Die Thür' iſt jederzeit hier Jedem offen.
Die unberath'ne Heerde fleht um Schutz
Den Hirten an.

Prieſter.

Das war ein ſchöner Abend,
Ein ſchöner Tag, glaubt mir, wird auf ihn folgen.

Kaufmann.

Die Prophezeihung laß' ich mir gefallen.

Prieſter.

Vom Hafen komm' ich her.

Feldwebel.

Vom Hafen? Sprecht!

Prieſter.

Das Treiben bei den Schiffen iſt mein Leben.

Feldwebel

(leiſe)

Saht Ihr ihn, Herr?

Kaufmann.

Iſt's Mitternacht, ich denke — —

Oberſt.

Auch mich verlangt es nach dem Hafen, zu dem
Der Schlaf die traumumwob'ne Seele wiegt,
Des Paradieſes Ufer ihr entfaltend.

Feldwebel.

Er will allein hier ſchlafen.

Priester.

Warum nicht?

Kaufmann.

So recht. Ihr ſeid ein Mann nach meinem Sinn.
Es iſt zu fürchten Nichts.

Priester.

Nein — nichts zu fürchten.

Kaufmann.

So kommt!

Sophie.

Ach, gute Nacht! So muß ich gehn.

Oberst.

Euch Allen gute Nacht.

(Der Kaufmann, der Feldwebel und Sophie ab.)

Bleibt noch, Ehrn Patrik;
Nur eine Frage will ich an Euch richten.

Priester.

Befehlet!

Oberst.

Soll ich's thun? Ihr werdet lachen.

Priester.

Lachen erfriſcht.

Oberst.

Halb bin ich ernſt, halb heiter.

Priester.

Die Halbheit ſchließt die ganze Weisheit ein.

Oberst.

Manch grünes Blatt aus frohem Jugendleben
Durchflicht der Nachtgedanken ernſte Reihen.

Priester.

Schenkt mir Vertraun, wie sonst, und thut nicht wehe
Durch Umschweif mir.

Oberst.

Was soll das Heimlichthun?
Die Sache, weiß ich, ist Euch kein Geheimniß.
Wie lang' ist's hin, daß Jenny starb? Sind es
Nicht achtundzwanzig Jahr?

Priester.

Nein — sechsundzwanzig.

Oberst.

Schlank war sie. Nicht?

Priester.

So lang' sie Mädchen war.

Oberst.

Ihr Haar war blond.

Priester.

Ganz recht.

Oberst.

Ihr Sohn ist hier.

Priester.

Er ist nicht hier.

Oberst.

Wollt Ihr mich täuschen?

Priester.

Nein —

Oberst.

Er ist nicht hier?

Prieſter.

Er iſt nicht hier.

Oberst.

So, ſo.
Wo iſt er denn? Habt Ihr ihn ausgemittelt?

Prieſter.

Ja — zu Befehl. Er wohnt nicht weit von Werford.
Ich ſtell' ihn Euch zur Zeit, Herr Oberſt, vor.

Oberst

Ich werd' ihn nicht mehr ſehn.

Prieſter.

Gewiß, Ihr werdet.

Oberst.

Wenn hier nicht, ſo dort oben.

Prieſter.

Hier, auch hier.

Oberst.

Meint Ihr?

Prieſter.

Habt Ihr noch einen Wunſch und Willen?
Gern möcht' ich, wie den erſten, ihn erfüllen.

Oberst.

So hört denn meinen letzten Willen an,
Das Alter und die Stunde mahnt daran.
Durch lange Friſt getrennt vom heim'ſchen Herd
Steh' ich allein, und keine Rückſicht wehrt,
Nach freier Wahl die Habe zu vererben;
Drum will ich, iſt's mir hier beſtimmt, zu ſterben,
Daß unverkürzt ſie Jenny's Sohn erhält. —

So wandelt's leichter sich zur andern Welt.
Es zeichnet das gejagte Wild die Bahnen
Mit Blut, die es durchkreuzet, bis es fällt.
Endlich sei Ruh' mir vor des Gläub'gers Mahnen,
Er hatte nur zu lang' mit mir Geduld.
Jetzt ist's genug. Ich zahle gern die Schuld.
Grüßt Alle mir! Euch diesen Druck der Hände.

Priester.

In seiner Macht steht Anfang nur und Ende,
Wir wissen's nicht, er fügt's mit Vaterhuld.

(Ab.)

Oberst

(die Lichter auslöschend).

Die Seele treibt umsonst den Leib noch an.
Er ist erschöpft und fühllos ihrem Rufen.
Ja, ich bin müde, sterbensmüde. Sink' ich
Lebendig auf die Bahre oder leg' ich
Mich todt in's Bett', ich weiß es nicht, mein Gott.

(Er schläft ein.)

Sophie

(mit der Lampe schleicht herein und schließt zu).

Die Thür ist offen. Still ist's. Schläft er schon?
Die Schuhe zieh' ich aus und mit der Hand
Deck' ich der Lampe Schein. Wie ruht er süß!
Er lebt doch noch? Er lebt, er athmet sanft.
Erhebend ist der Anblick. Wie sein Herz
Verklärt der Milde Zauber seine Züge.
Wenn sich nicht mehr dies Auge öffnen sollte!
Wie ist verzagt mein Inn're's und beklommen.
Ich muß die Furcht ausathmen in das Freie.

(Sie öffnet das Fenster.)

Die Nacht ist schön, die Sternenäuglein wachen,
Mild freundlich thauen Segen sie herab.
Ein Liebeskuß, so scheint es, legt des Schweigens

Gelübde zärtlich der Beſorgniß auf.
Es weht die Luft ſo troſt- und balſamreich,
Ihr ſüßes Koſen drängt zurück den Seufzer,
Ihr warmes Hauchen ſtillt der Wunde Blut. —
Im weiten Kreiſ' iſt Alles ſtumm und düſter.
Ich lauſch' umſonſt. Nichts regt ſich als der Odem
Der harmlos ſchlummernden Natur. Die Ruhe
Deckt dieſes Haus mit mütterlichem Flügel.
Da oben mit der Wetterfahne ſpielt
Der Wind allein. Wer auf der Meereswüſte
Des Wetters Launen ſich vertraut, mag zittern,
In dieſe Mauern dringt nicht die Gefahr.
Verred' ich's nicht. Täuſcht mich die Aufgeregtheit?
Man ſtürmt die Hausthür! Einlaß will ſich Jemand
Erzwingen mit Gewalt. Wer mag es ſein?
Heftig wird angepocht, noch heftiger.
Die Hausthür öffnet ſich, Laut wird geſprochen.
Wenn er es wäre! Hör' ich recht? Es kömmt,
Es kömmt die Trepp' herauf, die zweite Treppe.
Es iſt ganz nah. Es iſt ſchon da der Mörder.
Herr O — —! Die Angſt erſtickt die Stimme ſchier.

(Stimme von draußen halblaut.)

Mach' auf!

Sophie.

Nein, Martin — nein, Du biſt es nicht.

(Stimme von draußen, halblaut.)

Mach' auf, Sophie!

Sophie.

Ich danke Dir, mein Gott.

(Feldwebel Martin tritt auf.)

Feldwebel.

Der Lärm da unten mag euch nicht erſchrecken
Nein, ſei getroſt. Erwünſchte Kunde kam.

Das Schiff ging unter, das heut' Abends auslief,
Mitsammt der Mannschaft.

Sophie.

Gibt's nur Tod und Unglück?

Feldwebel.

Vom Leuchtthurm sah' man, wie das schwerbelad'ne,
Sobald es nur den ruhigen Canal
Verlassen, unaufhaltsam niedersank.
Ein Nothschuß war das letzte Lebenszeichen.
Spurlos begraben ist das Schiff. So arg
War's von der letzten Reise zugerichtet.
Ein Wunder Gottes hat uns All' erhalten.

Sophie.

Und wird uns fürder auch.

Feldwebel.

Ja — mit der Mannschaft
Kam er auch um, John Darcy.

Oberst

(erwachend).

Wer? John Darcy?
Ihr seid es? Sagt, was zischelt ihr. Was wollt ihr
Mit dem Gewehr? Es ist der Hahn gespannt?
Ihr Beide wacht? Um meinethalb das Alles?

Feldwebel.

Die Ladung zieh' ich aus. Ehrn Patrik hatte
Ganz Recht. Es ist, Herr Oberst, Nichts zu fürchten.
Der Himmel waltet sichtbar über Euch.

Oberst.

So geht und schlafet, Kinder.

Feldwebel.

Gute Nacht!

(Ab.)

Oberst.

Nun gute Nacht, Sophie. Du willst noch bleiben?

Sophie.

So gern blieb' ich.

Oberst.

Wenn nicht der Haß des Feindes,
So tödtet mich die Liebe meiner Freunde.
Ich kam aus Werford her, um Ruh' zu finden!
Oft war mein Bett der kalte Pfühl von Erde,
Und ich schlief wohl. Solch Lager wünsch' ich mir. —
Mir ist es recht. Bleib' immer, liebe Tochter.

Sophie.

Legt Euch nun hin. Die Thüre schließ' ich zu.

Oberst.

Mich wirft's im Bett' umher, wie Meeresdrang.
Kann ohne Zuckungen und herbe Krämpfe
Ausschlagen nicht des Dulders Herz?

(Er schläft ein.)

Sophie.

Du Armer!
Er leidet, wimmert nun in sich hinein.
Der Schmerz läßt nach. Nichts weck' ihn aus dem Schlummer!
Die Wanduhr schlägt, die zwölfte Stunde meldend,
Schnell fall' ich ein in den vorlauten Ausspruch.
Zwölf soll sie heut nicht schlagen. Rückwärts stell' ich

Den Zeiger. Zwölf ſoll heute nie es werden.
Wohlthät'ge Stille weilt im Hauſe wieder.
Zum Bette ſetz' ich mich. Ich will betrachten
Den guten Herrn. Trüb iſt mein Aug' und müde.
Ich nicke doch nicht ein? Verrath ja wär's.

(Sie ſchlummert ein.)

(John Darcy ſpringt durch das Fenſter herein.)

John.

Ha — an den rechten Ort kam ich. Hier ſchläft er.
Es war nicht Zufall, nein — es war Beſtimmung.
Das lecke Schiff ging unter, doch ein Boot
Trug ungefährdet mich zur Zeit an's Land,
Und die Entſcheidung hält nun Nichts mehr auf.
Treuloſer Weiſe ſchläft die Wächterin.
Faſt thut mir leid der Greis. Sie müßt' ihn wecken.
Ein edles Antlitz — doch kein edles Herz.
Ich weck' ihn. Lang' genug ſchläft er hernach.
Wacht auf! Am dritten Mai ſtarb Stephen Darcy,
Am dritten Juni ſtirbt der Oberſt Gunnel.

Sophie.

Ha! Rettung, Rettung! Habt Erbarmen! Rettung!

Oberst.

Du biſt mein Sohn, mein Sohn. Biſt Jenny's Sohn!

(Er ſtirbt.)

Sophie.

Gott, er iſt todt! Wo iſt der Schlüſſel? Rettung!

John.

Rief er nicht Sohn? Nannt' er nicht ſeinen Sohn mich?

Priester
(von außen)

Macht auf!

Sophie.

Ach, er iſt todt. Wo iſt der Schlüſſel?

John.

Hier liegt er.

(Er öffnet die Thür.)
(Prieſter Patrik Coy tritt auf.)

Priester.

Raſender, ſo biſt Du hier?!
Ja, der iſt todt.

John.

Mein Anblick war ſein Tod.

Priester.

Wie kamſt Du, Wagling, her? Durch's offne Fenſter?

John.

Es fehlte nicht an Leitſtern mir und Leiter,
Die Lampe hier wies mir die rechte Stätte,
Ein Tau, das oben von der Wind' herabhängt,
Führte hinauf mich, um mein Wort zu löſen.

Sophie.

O Martin, Martin! Einen Arzt!
(Sie enteilt.)

Priester.

Er ſtarb.

John.

Mein Sohn! Mein Sohn! rief er und ſtarb.

Prieſter.

John, John,
Den eignen Vater haſt Du umgebracht!

John.

Verſtand ich recht? Sagt's, Herr, mir noch einmal!

Prieſter.

Dem eignen Vater haſt Du umgebracht.

John.

Den ew'gen Vater flehe für mich, Vater.

(Er erſchießt ſich.)

Prieſter.

Unſinniger!

(Kaufmann Gunnel, Martin, Sophie und Wolfram treten auf.)

Kaufmann.

Wo iſt Dein Mörder, Bruder?

Prieſter.

Der Oberſt blutet nicht, nein — nur ſein Sohn.

Kaufmann.

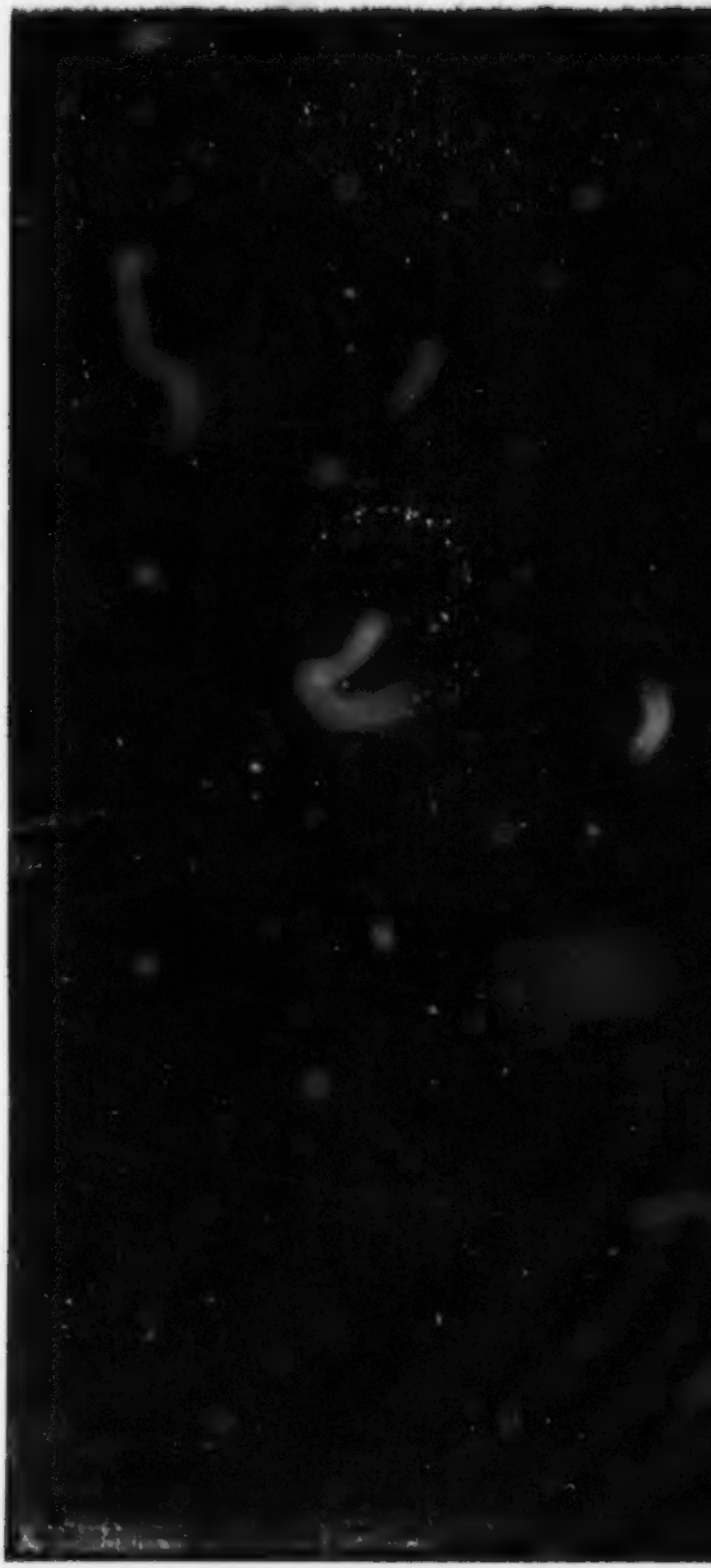
Sein Sohn?

Sophie.

Dies iſt des Edlen Sohn?

Prieſter.

Er war's,
Und fiel ein Edler auch nicht weit vom Stamm.
Der Tod enthüllte, was im Dunkel lag.
Den Sohn erkannt' er und ſein Auge brach.
Der Rächer, der den Vater ſo gerochen,
Hat blutend ſich von Blutſchuld freigeſprochen.



Ueber den

Bildhauer Rauch.

Ein zum Beſten des zu errichtenden Kant-Denkmals am 16 Januar öffentlich gehaltener Vortrag.

Von

Dr. E. A. Hagen,
Profeſſor

Königsberg, 1855.

Druck der Univerſitäts-Buch- und Steindruckerei von C. J. Dalkowski

Auch im Bereich der Kunſt geht aus dem Kampfe mit der Zeit der Mann hervor, der Günſtling des Glückes wird von der Welle der Zeit getragen, der eine Künſtler ringt mit der Idee, der andere unterwirft ſich dem Zeitgeſchmack, der echte Meiſter vermag ſich nie genug zu thun, der Virtuos dagegen kann ſich rühmen, in gewiſſer Art, das Höchſte zu leiſten.

Die Zeit macht keine Geiſter,
Der Geiſt macht ſeine Zeit.

So ſagt ein Dichter, dem das Sprichwort: Kleider machen Leute, widerſpricht.

Die Darſtellung der fruchtbaren Bezüge zwiſchen Zeit und Geiſt, die Nachweiſung, wo die Kunſt aufhört und die Mechanik anfängt, wo das Geſetz der Schönheit ſchweigt und die Anſprüche der Mode laut werden, iſt die eigentliche Kunſtgeſchichte.

Bevor es verſucht werden ſoll, auf dieſen Blättern ein Bild vom Senior der heutigen Künſtler zu entwerfen, eine Schilderung ſeines Lebens und Schaffens zu geben, erſcheint es als nothwen-

*) Von Freunden und Unbekannten zum Druck des Vortrags aufgefordert, wählt der Verfaſſer zur Mittheilung die Provinzial-Blätter. Manche Anſicht, manche hiſtoriſche Angabe iſt ſicher weniger genügend und genau, als ſie die Fixirung durch Letztern gutheißt, die Behandlung weniger provinziell gehalten, als dieſe Zeitſchrift ſie verlangt. Die Rechtfertigung möge der verbeten, der in der Hartungſchen Zeitung Folgendes verlautbarte: „Es galt die Darſtellung eines Künſtlerlebens, das der Gegenwart entnommen, Deutſchland und ſpeziell Preußen angehört und auch für unſere Vaterſtadt nicht ohne Intereſſe iſt. Denn Rauch's Meiſterhand iſt die Vollendung des Kants-Denkmals anvertraut, deſſen Grundſteinlegung die Schlußfeier des ſechshundertjährigen Jubiläums der Stadt Königsberg bilden ſoll."

dig, die verſchiedenen künſtleriſchen Geſtaltungen und Auffaſſungen anzudeuten, die in den letzten fünf Jahrzehnten als maaßgebend erkannt wurden. Nur durch Vergleichen ermitteln wir das Verhältniß, in dem ſeine Leiſtungen zu denen ſeiner Kunſtgenoſſen ſtehn, und können beurtheilen, in wie weit er einer des Chors oder Chorführer, Nachfolger oder Erfinder iſt.

Wie im achtzehnten Jahrhundert franzöſiſche Bildung und Kunſtanſicht die ganze gebildete Welt beherrſchte, ſo ſchien ſich dieſelbe Erſcheinung im neunzehnten wiederholen zu wollen, als die Deutſchen über ihre Literatur ſich in der L'Allemagne der Holſtein-Staël Raths erholten, als Schiller und Goethe auf den Wunſch des Großherzogs von Weimar behufs der Darſtellung die Phädra und den Mahomet überſetzten, als der Maler Louis David das überwiegende Anſehn, das er ſich errungen, aus der Republik auf das Kaiſerthum übertrug. Dieſer Meiſter war es, der durch eine blendende Einſeitigkeit, gewöhnlich das Ziel der Virtuoſität, durch ein theatraliſches Schaugepränge, durch großartig imponirende Formen, umfangsreiche Compoſitionen und effektvolle Momente der Darſtellung die Kunſt aus ihrer damaligen Unſcheinbarkeit zum Grandioſen in die Höhe geſchraubt hatte. Er war der Maler aller Maler für alle Nationen und wer den Pinſel mit Glück handhaben wollte, ſuchte in ſein Atelier Einlaß zu gewinnen. Unter den Schülern waren die Deutſchen zahlreich vertreten. Wie ehedem wollte der Gallicismus ſich auch in Berlin heimiſch machen. Aber zum Glück ging Napoleons Einfall, in Berlin dem Andenken Friedrichs des Großen das lang beabſichtigte Ehrenmahl zu errichten, nicht in Erfüllung. Der Verluſt der entwendeten Victoria wäre leichter zu verſchmerzen geweſen, als der Beſitz eines alſo erworbenen Nationalmonuments. Und als eine Gunſt des Schickſals haben wir es gleichfalls zu betrachten, daß ein Vorſchlag Wilhelms v. Humboldt nicht angenommen wurde, nämlich Louis David, der gleichzeitig mit Napoleon aus Frankreich verbannt wurde, nach Berlin zu berufen, damit er hier eine Malerſchule gründete. Wenn nicht Schüler Davids, ſo gab es in Berlin Schüler ſeiner Schüler. Der jüngſt verſtorbene Begas malte eine Zeitlang franzöſiſch, bis er ſich feierlichſt von der verführeriſch falſchen Manier losſagte.

Wie ein Zeitabschnitt nach David, so kann ein zweiter nach Thorwaldsen genannt werden. Wenn man lange stritt, ob ihm oder Canova der Preis gebühre, so entschied sich die Wage eines unbefangenen Urtheils unzweifelhaft für Thorwaldsen, seitdem dieser in Basreliefs unerreichbar Herrliches darstellte. Canova leistete in ihnen nichts und Gottfried Schadow war der Meinung, es ließe sich in ihnen nichts Erträgliches fertigen und nannte die Bildwerke, mit denen die Postamente der Statuen zu verzieren waren, die Prosa der Arbeit. — Die Franzosen rühmten sich durch ihre Erfindungen einen Mangel zu ersetzen, den man beim antik Schönen schmerzlich wahrnähme, nämlich den lebendigen Ausdruck. Auch Thorwaldsen mußte bekennen, daß die alten Marmorwerke ihm etwas zu wünschen übrig ließen, bis er Gelegenheit fand, Arbeiten zu studiren, die unter Phidias' Augen gemeißelt waren. Der Begriff des Idealen wurde ihm klar bei Beschauung der Gypsabgüsse von Sculpturen, die einst der Schmuck des schönsten Tempels in Athen gewesen waren. Der höhere Geist, der sie verklärte, war aber ein ganz anderer, als der auf den imposanten Leinwandflächen der Franzosen. Kein keckes Sich-sehn-lassen-wollen, kein ungewöhnliches Auftreten, kein durch feurige Erregung erhöhter Moment der Erscheinung wurde hier entdeckt, sondern eine gleichmäßig geistige Durchdringung der ganzen Figur im gewöhnlichen Gange ihres Daseyns. Der würdeaber durchaus nicht prunkvolle Festzug auf einem Friese wurde für Thorwaldsen als Muster zu seinem Alexanderzug. Das Bescheidene drückt sich schon in der milden Abstufung des Bildwerks von der Grundfläche aus, ohne daß das flach Gehaltene sich flach ausnimmt.

Ein dritter Zeitabschnitt, da der Baumeister gewöhnlich bei öffentlich aufzustellenden Werken den Rahmen für das Bild giebt und es dadurch gewisser Maaßen bestimmt, möge den Namen von Schinkel borgen *), obgleich er und Rauch als die Zwil-

*) Schinkel sagt in einem Brief 1832 „daß sich erst dadurch großartige Kunst in allen Theilen ausbilden kann, wenn sich dieselbe an bestimmten Räumen öffentlicher Denkmale architektonisch ausbreitet." Schinkel bewahrte von seinem ersten Aufenthalt in Rom her seine Verehrung wie Thorwaldsen und wie er dort Studien nach den Bildwerken des Parthenons machte, zeichnete er noch

lingsſterne zuſammen leuchteten und gegenſeitig das Licht mit einander theilten, ſo weit es bei Künſtlern ohne Preisgebung der Selbſtändigkeit geſchehen kann. Schinkel, der zuerſt durch panoramiſche Bilder bekannt wurde, in denen, nicht wie im Kuckkaſten, das ſtaunenswerth Ungeheuerliche durch das Vergrößerungsglas geſehen wurde, ſondern in denen die Empfindung für Wahrheit und Schönheit der Natur Befriedigung fand, malte auch noch als berühmter Baumeiſter Landſchaften mit Bauwerken, in denen man neben der Einheit der Vegetation erkennt, wie das, was der menſchliche Geiſt ſchafft, den Geſetzen der Umgebung entſpreche. Unter dem ſüdlichem Himmel bewundern wir auf ſeinen Bildern die Marmortempel und unter deutſchen Eichen ragen die gothiſchen Münſter empor. Wenn Schinkel auch dem mittelalterlichen Styl Erhabenheit nicht abſprach, ſo war es doch der Hellenismus ſeiner urſprünglich ungetrübten Form, die ihm die Welt der Kunſt heiligte. In Berlin war zur Zeit Friedrich Wilhelms II. das prächtige Brandenburger Thor gebaut, als eine Nachbildung der atheniſchen Propyläen. Der Erbauer, dem Schinkel Anerkennung zollte, hatte nach deſſen gereifterer Kenntniß von der griechiſchen Baukunſt, wider ihren Geiſt in Anlage und Anordnung gefehlt, wider die Anmuth der ſchmuckloſen Einheit und der konſtructiven Klarheit. Bei Schinkel ſind die Säulen und Karniese nicht eine bloß verſchönernde Decoration, ſondern Alles iſt bis auf das kleinſte Ornament bei ihm nothwendig bedingt und die bildungsgemäße Wahl in der Verzierung wird durch einen ſichern Takt im Organismus des Bauwerks geleitet. Bei ſeinem Streben nach klarer Einheit und ungetrübter Schönheit kam er bei den Entwürfen zum Denkmal Friedrich's des Großen in nicht geringe Verlegenheit, denn es ziemte und paßte nicht, den alten Fritz zum antiken Heros umzuformen *).

ſpäter eine Erfindung des däniſchen Bildners auf Stein: Aeskulap und Hygiea. Eine Verbindung der Art zwiſchen Rauch und Thorwaldſen ſcheint nicht beſtanden zu haben.

*) Sonſt beſaß er Kühnheit genug, alt hergebrachte Vorſtellungen, wenn ſie ihm mißfällig waren, abzuändern und er fand ſich bewogen in der Art verfeinernd in das tiefſte Heiligthum der Kirche einzugreifen und das Crucifix neu zu geſtalten. Wenn man in der chriſtlichen Urzeit ganz bekleidete Crucifixe angebetet hatte, ſo glaubte er noch weiter vom Vorgeſchriebenen abweichen zu

Den vierten Zeitabſchnitt bezeichnet die romantiſch-katholiſche Richtung. Sie ging von Rom aus aber aus einer deutſchen Künſtlergemeinde. Eine andere Empfindung beſeelte die Arbeiten, welche Rauch in Berlin in der Kloſterſtraße bildete, eine andere die in den Zellen eines aufgehobenen Kloſters in Rom Cornelius, Wilhelm Schadow und ihre Freunde darſtellten. Wenigſtens eine Zeitlang wandten ſie ſich vom Antiken ab, als einem Götzen- und Heidenthum. Unter Raphaels Bildern galten ihnen diejenigen als die vorzüglicheren, die der Meiſter gemalt hatte, bevor er mit den altklaſſiſchen Muſtern vertraut geworden. — Ein Abgetrenntſeyn der neuern Bildhauerei von der griechiſchen, ihre Zurückführung auf urſprünglich chriſtliche Typen iſt kaum möglich zu denken, um ſo weniger, als das Altchriſtliche aus dem abſterbenden Stamme des Antiken hervorgewachſen iſt. Aber wohl iſt eine Verbindung des freien Geiſtes alter Kunſt mit dem mittelalterlich Befangenen nicht ohne Erfolg verſucht.

Um den fünften Zeitabſchnitt, in dem wir jetzt ſtehn, entſchieden abzuſondern, iſt es hinreichend, ein einziges Wandgemälde namhaft zu machen, den Thurm zu Babel von Kaulbach. Längſt iſt man einig darüber, daß eine bare Nachbildung der Natur keine Kunſt, oder um es greller auszudrücken, daß eine Nachahmung keine Erfindung ſein könne. Wenn aber die Künſtler Alles gethan zu haben glaubten, indem ſie im Geiſt der ſichtbaren Natur ſchufen, ſo geht Kaulbach einen bedeutenden Schritt weiter in ſeinen hiſtoriſchen Schöpfungen und ſtrebt uns in ihnen die tiefe Bedeutung und das dunkle Geleite der Weltgeſchichte aufzuſchließen. Er malt nicht die hiſtoriſche Begebenheit, ſondern vielmehr den Gedanken, aus dem ſie mit ihren Folgen und Beziehungen hervorging, nicht was möglicher Weiſe in einem Moment vor den Augen des Beſchauers vor ſich ging, ſondern was nur vor dem inneren Blick vorüberziehn kann. Die äußere Er-

können mogte dadurch auch der im Namen liegende Begriff aufgehoben werden. Er dachte ſich einen nackten Heiland, der an das Kreuz geheftet auf der Weltkugel ſtehend, die Arme frei zum Gebet erhebt, ohne den Schmerzensausdruck der erleidenden Marter. Die Darſtellung, ſagt Kugler, „giebt uns nicht den ſteten, abſchreckenden Anblick eines zum Tode Geleiteten, ſondern leitet unſer Gefühl von dem Opfer zu deſſen ausdrucksvollen Folgen hinüber.“

ſcheinung des Bildlichen hört dem Sinne nach auf eine ſolche zu ſeyn. Im Thurm zu Babel faßt Kaulbach das weit Getrennte zuſammen, indem er uns die Zerſtreuung der Völker zur Anſchauung bringt, wie die Hoffnung des wieder zu gewinnenden Paradieſes bei ſeinem Auszuge den einen Stamm begleitet, wie der Fluch dem anderen folgt und wie das heitere Lebensglück dem dritten die Wege öffnet, ja in einem Rahmen ohne Abtheilung ſehen wir die Bevölkerung der drei Welttheile. — Hier dringt ſich uns die Frage auf, ob eine Auffaſſung der Art nicht ſchon anderweitig nachgewieſen und ob ſie nicht ſelbſt von der gebundenen, in ihren Hervorbringungen engbegrenzten Plaſtik uns vorgeführt werden könne?

Wir haben das Beſondere der fünf Zeitabſchnitte, die wir nach Louis David, Thorwaldſen, Schinkel, Cornelius und Kaulbach unterſcheiden können, uns wohl zu vergegenwärtigen, um die eingehenden Strebungen und Gegenſtrebungen unſeres bis zum Greiſenalter fortſchreitenden Künſtlers deutlich zu erfaſſen.

Chriſtian Rauch, der Sohn ſchlichter Bürgersleute, wurde in Arolſen im Fürſtenthum Waldeck am 2. Januar 1777 geboren. Mit dem Vater des erwähnten Kaulbach beſuchte er eine Schule. Dieſer wurde Uhrmacher und mechaniſcher Künſtler. Möglich iſt es, daß Rauch durch ihn darauf geführt wurde, eine über dem alltäglichen Broterwerb ſtehende Wirkſamkeit zu wählen. Gewiß iſt es aber, daß Rauch für Kaulbach, den Vater, die Veranlaſſung war, ſeinen Sohn mit Strenge zum Studium der Kunſt anzuhalten. In Arolſen enthält das Schloß kleine Kunſtwerke, nämlich antike Bronzen und eine Medaillenſammlung. Wer weiß, ob Rauch als Knabe ſie zu ſehn Gelegenheit fand. In der wenig bedeutenden Stadt gab es einen Hofmaler und einen Hofbildhauer. Jener war einer der vielen Tiſchbein, Friedrich mit Namen, der in Italien geweſen war, ſich aber wenig über gewöhnliche Portraitmalerei verſtieg, dieſer der Bildſchnitzer Valentini arbeitete ſicher noch im Schnörkelſtyl Ludwigs des Vierzehnten. Rauch kam zu ihm in die Lehre, um bald darauf, erſt fünfzehn Jahre alt, ſich nach Caſſel zu begeben, und hier unter der Leitung des von der Göttinger Univerſität zum

Doctor erhobenen Johann Christian Rauh die höhere Bildhauerei zu erlernen. Er war bei ihm 5 Jahre, sah sich aber in seinen Erwartungen bitter getäuscht. In Rom hatte längst Canova einen fruchtbaren Anstoß gegeben zur Darstellung von Idealgestalten, in Deutschland beschränkte sich des Bildhauers Thätigkeit meist nur noch auf Architektur-Decoration, Grabsteine und Büsten. Rauhs künstlerische Erfindungen waren Zeichnungen, die er für den Kupferstich lieferte. Der Kapellmeister Reichardt war unglücklich darüber, daß er in Cassel französische Texte componiren mußte und auch Rauh wird gleiche Klagen geführt haben. Rauch, der keine Befriedigung fand, ging nach Berlin, nicht um sein geistiges Erbe hier zur Geltung zu bringen, sondern um eine kleine Erbschaft anzutreten, nicht um in der königlichen Residenz Künstler zu werden, sondern um am Hof eine demüthige Stelle anzunehmen. Der zwanzigjährige, durch angenehme Gesichtszüge und ein feines Wesen sich auszeichnende Jüngling ward Kammerdiener bei der Königin Luise. Hier erwuchs ihm der Vortheil, immer neu entstehende Kunstwerke betrachten und den Blick für hervorragende Persönlichkeiten schärfen zu können. Das Interesse trieb ihn, in freien Stunden sich im Zeichen auszubilden und in Königsberg, wohin er mit dem Hof zur Huldigungsfeier kam, sich auf der Straße den Philosophen Kant genau anzusehen. Die Huld der Königin war so groß, so innigst mit Herablassung verschwistert, daß er es wagte, ihr Zeichnungen von seiner Hand vorzulegen. Sie gestand sich selbst kein Urtheil darüber zu und theilte sie stimmfähigen Künstlern mit, die sich leider! nicht günstig über sie aussprachen. Da auch frühere Zeichnungen deren Beifall nicht fanden, so gab sie es bei allem Wohlwollen auf, für den jungen Mann sich beim Könige zu verwenden zur Entwickelung seiner künstlerischen Anlagen. Rauch ist kein Zeichner und pflegt seine Gedanken sogleich dem Thon einzuprägen, so mögen wohl jene Versuche nicht geeignet gewesen sein, seine Befähigung an den Tag zu bringen. Er aber fühlte in sich den Künstler und zog die betreßte Livree aus, um unbehindert ohne Unterstützung dem inneren Beruf zu folgen. Er hat keinen Lehrer gehabt und es war mehr Rath als Unterricht, was er dem Bildhauer Gottfried Schadow und dem Kupferstecher Meil verdankte. In der Kunstausstellung 1806 trat er mit einer Copie des sterbenden

Fechters, 1802 mit einer Büste nach der Natur, 1804 mit der Büste der Königin auf. Sein innigster Wunsch war es, Berlin zu verlassen, um die Werke anderer Meister zu studiren und in seinen ernsten Studien sich gefördert zu sehn. Lange suchte er vergeblich einen großmüthigen Gönner, bis er denselben in dem nachmaligen Erbmarschall von Schlesien Karl Sandrecki fand. Dieser lieh ihm das Geld zu reisen. Nur kurze Zeit hielt er sich im südlichen Frankreich auf und ging 1805 nach Rom, wo Wilhelm v. Humboldt, Thorwaldsen und Canova ihm ihre Zuneigung schenkten und der gleichaltrige Maler Lund aus Kopenhagen die innigste Freundschaft mit ihm schloß. Sechs Jahre hielt er sich hier ununterbrochen auf. Rauch bildete eine Kolossalbüste des Königs. Vielleicht widmete der Künstler dem königlichen Hause vorzugsweise seine Kraft, indem er auf dessen Schutz selbst in bedrängter Zeit des Staates rechnete; ist die Vermuthung richtig, so wurde sein Vertrauen vollkommen gerechtfertigt. Er erfuhr es an sich, daß der König selbst in der hülflosesten Lage seiner Herrschaft derjenigen nicht vergaß, die ihm der Berücksichtigung werth erschienen. Im Jahr 1807 ordnete in Rom die französische Regierung eine Kunstausstellung auf dem Kapitol an von Kunstwerken aller Nationen. Der König von Preußen erhielt in Memel durch den Moniteur davon Kunde und wurde durch ihn zugleich an Rauch erinnert, der zur Commission gewählt war, über die Aufnahme der eingelieferten Arbeiten zu entscheiden. Wilhelm v. Humboldt, um sein Urtheil über den jungen Künstler befragt, sprach sich günstig aus und Rauch empfing zu seiner freudigsten Ueberraschung ein Gnadengeschenk von 400 Thlr. Die Gabe galt ihm nicht als klein, denn an sie knüpften sich weit ausgehende Hoffnungen; aber die Hoffnungen wurden durch die Schreckenskunde vom Tode der Königin 1810 zum großen Theil wieder zertrümmert. Für die blutende Wunde wird manchmal der heilende Balsam da gefunden, wo man ihn am wenigsten erwartet. Nicht die Lebende konnte das Glück des aufstrebenden Künstlers begründen, aber die Verblichene. Durch ein Ministerialschreiben wurde Rauch beauftragt, den berühmten Canova anzufragen, ob er entschlossen sey, ein großes marmornes Denkmal für die Verewigte zu bilden und die Arbeit sogleich in Angriff zu nehmen. Canova, auf dessen Vorschlag der

deutſche Kunſtgenoſſe in die Akademie San Luca aufgenommen war, lehnte ſolches ab und empfahl ihn ſelbſt als tüchtig zur Uebernahme des beabſichtigten Werkes. Rauch ward 1811 nach Berlin berufen und die Thonſkizze, die er dem Könige zur Anſicht darbot, fand deſſen vollen Beifall. 1814 wurde daſſelbe in Charlottenburg in dem von Gentz, ſpäter von Schinkel erbauten Mauſoleum aufgeſtellt, in einem Behältniß von Granit wurde ſo der Kunſtſchatz aufbewahrt. Andere Gefühle waren es, die den Sarg der Landesmutter in die Gruft begleiteten, andere Gefühl nach Preußens Erhebung, die das errichtete Monument einſegneten. Es ward zum Vaterlandsaltar, denn aus der Aſche ſtieg die reinſte Opferflamme empor und die Trauer verhallte in Klängen des Triumphs. Und bald darauf erſtanden als Beſchützer der Königswache in Berlin die großen Feldherrn der Freiheitskriege, neben dem von Schinkel aufgeführten Gebäude erheben ſich die Marmorſtandbilder von Bülow und Scharnhorſt, ihnen gegenüber der Marſchall Vorwärts von Bronze. Rauch ward ſeitdem als der erſte Bildhauer Deutſchlands anerkannt. Wegen einer Blücherſtatue wandte ſich Breslau an Gottfried Schadow mit einem Antrage, dem aber ſpäter Rauch genügte. Zwei bairiſche Künſtler, Eberhard und Burgſchmidt fertigten Modelle zu einer dem Altmeiſter Albrecht Dürer zu erhöhenden koloſſalen Statue, aber der König Ludwig erwählte Rauch zum Vollführer des Unternehmens. Die Gruppe in einem Giebeldreieck der Walhalla bei Regensburg hatte Schwanthaler nach Rauchs Entwurf zu bilden. Wie er in Berlin mit Schinkel, ſo wirkte er in München zuſammen mit dem Baumeiſter v. Klenze, als die Bürger der Stadt auf ihrem ſchönſten Platz dem König Joſeph Maximilian ein eigenes Ehrengedächtniß aufſtellten. Allein dieſes, ſowie die Statuen in Darmſtadt und Poſen werden doch überragt von denen in Berlin und wie Lionardo da Vinci's Abendmahl ein Compendium ſeiner Kunſt und ſeiner Studien genannt iſt, ſo verdient dieſen Namen das Hauptwerk deutſcher Bildhauerei zum Andenken des großen Friedrich geſtiftet. Mit beinahe ſchon brechendem Auge ſchuf das Werk Friedrich Wilhelm III. Eine von der Plaſtik getragene Ahnenreihe erhielt die Friedrichsſtadt durch das Friedrichsmal, begonnen 1830 und vollendet 1851. Betrat es nach alle dem, was der Künſtler

schuf und wodurch er sich mühsam die Krone der Unsterblichkeit flocht, noch der Anführung, daß er Professor ist, den Doctortitel besitzt, sich der Mitgliedschaft vieler Akademien und der Decoration vieler Orden erfreut? Doch darf einer hier nicht vergessen werden, daß er für Weimar die Gruppe von Schiller und Goethe erfand, aber mit ihr abgewiesen wurde, weil er es nicht für passend erachtete, sie im zeitgemäßen Costüm erscheinen zu lassen. Diese Arbeit ist ihm abgenommen, aber ihm darum keine Rast vergönnt und rüstig wie ein Jüngling mag er noch nicht ausruhn. Die Schuld des Dankes, die er den Heroen der Dichtkunst abtragen wollte, begeistert ihn die Statuen eines York und Kleist zu schaffen und sein Nachdenken widmet er auch dem Denker aller Denker Immanuel Kant.

Wenn Rauch's Bildwerke sich als die schönsten in Berlin bemerkbar machen, so ist man auch versucht ihren Meister den schönsten Mann in Berlin zu nennen. Sein mildes helles Auge, seine edlen Gesichtszüge, sein stattlich gerader Wuchs läugnen das Alter ab, das im vollen Silberhaar Ehrfurcht gebietet. Die sinnige Ruhe verräth schon äußerlich den Plastiker und seine Liebe, still zu vermitteln, lehrt, daß sie nicht allein äußerlich ist. Als er die Kränkung wegen der Dichtergruppe erfuhr, schlug er einen ehemaligen Schüler vor zur glücklicheren Ausführung, als ein heftiger Streit entbrannte über Gemälde in München, in denen Kaulbach anstatt eine Apotheose der neuern Kunst darzustellen mit satirischem Lächeln sie bespöttelte, ist es der Vater deutscher Kunst, der die verfänglichen Vorstellungen genau durchmustert zu haben versichert, ohne daß er an ihnen Anstoß nahm, und der so die durch seinen Landsmann erregten Gemüther beschwichtigt. Rauch's bedacht freies Wesen, sein Wohlwollen, das mit Ernst verschwistert ist, sein feierlicher Anstand, der ihm zur Natur geworden, zeigt, daß er im Leben und im Kreise der Kunst mit den Göttern der Erde viel verkehrte und verhandelte. Die Götter des Olymps stehen ihm ferner, wenn er auch Figuren der griechischen Myth bildete und auch hier das Gelingen sich seinem Meißel nicht entzog. Rauch ist aber nicht nur vorzugsweise Meister in der Portraitbildnerei, sondern in ihr liegt so entschieden der Schwerpunkt

seiner Schöpfungen, daß seine Heldengestalten sich die Vortheilen unterordnen.

Mit geringer Ausnahme sind die Historienmaler auch Portraitmaler. Sie setzen so neben einem höheren Streben ihre Studien fort und machen auch die Leute zinsbar, die kein andres Bild in ihren Stuben verlangen als ihr eignes. Wir fordern es aber nicht und nehmen Anstand, selbst den tüchtigsten Portraitmaler, wenn er nur als solcher etwas leistet, und wenn hier auch mehr als jeder andere, den Historienmalern beizuzählen. Er steht unter ihnen. Die größten Bildhauer sind dagegen auch die größten Portraitbildner. Der Bildhauer, weil er den Körper als Körper wiedergiebt, steht dem Leben näher als der Maler und schon das widerstrebende Material gemahnt ihn mehr an das Irdische, denn wenn er auch Ideale aus dem Stein hervorruft, so kann er nicht die Tragkraft außer Acht lassen und Johann von Bologna, der einen Mercur auf dem Hauch eines Windgottes schwebend, Canova, der die Hebe auf Wolken stehend darstellte, haben nur zu deutlich gezeigt, daß die Grenze zwischen Malerei und Plastik nicht zu überschreiten sey. Die Andeutung des Verschwimmenden in der letzteren fällt immer unglücklich aus. Unvermeidbar ist der Pinselstrich, aber der Marmor tönt von den Schlägen des Hammers nach, der den Meißel treibt. Die mit den Händen faßliche Wahrheit ist eine andere, als die uns der Maler vorführt. Die Bildhauerei ist sinnlicher als die Malerei, aber ein sinnliches Vergnügen zu gewähren, erscheint diese geeigneter als jene, durch Farbe und Verschmelzung, durch den Reiz des momentanen Ausdrucks und durch das sprechende Auge. Wer hat nicht schon eine schöne Leiche gesehn, aber wer wird schon durch ein malerisches Abbild derselben zufrieden gestellt? Der Kunst des Malers sind hier die erwähnten Vortheile entzogen und sie strebt vergeblich, der Plastik nachzuringen. Diese stellt uns die ewigen Schläfer treffend dar und doch so schön, daß wir uns zu ihnen unwiderstehlich hingezogen fühlen und das entflohene Leben nachempfinden. Eine Büste giebt uns in doppeltem Sinne etwas Halbes, ein gemaltes Portrait in ganzer Gestalt dagegen gewöhnlich eine Hälfte zu viel. Die Portrait-Malerei, nur gewohnt durch den Kopf zu wirken, fühlt sich unsicher, wenn sie darüber hinausgeht.

Der Portraitbildner iſt daher mehr Künſtler als der Portraitmaler, welchem letzteren, was nicht zu verachten iſt, gewöhnlich auch die Mode freundlichſt Vorſchub leiſtet. Der erſtere hat ſchwierigere höhere Aufgaben zu leiſten und kann ſich in der eingeſchränkten Sphäre als wahrhafter Meiſter bewähren. Und Rauch der Bildner der Königin iſt auch der König der Bildner. In der Portraitbildnerei verdanken wir ihm die größte Mannichfaltigkeit der Schöpfungen, die nur das mit einander gemein haben, daß ihr unverkennbar edler Adel uns lehrt, aus welcher Gedankenwerkſtatt ſie hervorgegangen ſind.

Der Ehre ſeiner Erfindungen ſind wir es ſchuldig, daß wir uns den Zuſtand vergegenwärtigen, in dem ſich die Bildhauerei in Berlin bei ſeinem Auftreten befand *).

Gerade 30 Jahre nach dem Tode Andreas Schlüters, des größten Künſtlers zur Zeit Friedrichs I. wurde Gottfried

*) Sie hebt an gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Auf dem erſten Gange durch die geraden überbreiten Straßen drängen ſich uns unter dem weniger Modernen als unerträglich auf das Zeughaus und die Bronzeſtatue des großen Kurfürſten. Andreas Schlüter in Hamburg geboren, der in Danzig gelernt hatte, ward der erſte Baukünſtler und Bildgießer nicht allein des erſten Königs in Preußen, ſondern der damaligen Zeit. Vor unſerem Schloß ſehen wir die treffliche Statue, die im Hofraum des Berliner Zeughauſes aufgeſtellt werden ſollte, die Statue des Königs, der zuerſt nicht mehr der Beſchützer des deutſchen Meiſters war. Er ließ in Petersburg, nach einer Nachricht in Königsberg 1711 im Grunde geſtorben ſein. Schlüters Königsſtatuen laſſen uns den Verluſt einer ganzen Reihe verſtümmelter, die 1792 in Paris und in Frankreich in ſanskulottiſcher Wuth niedergeriſſen und zerſtört wurde. Nur bedauern können wir durch die Feldherrnſtatuen, die Friedrich der Große auf dem Wilhelmsplatz aufſtellen ließ, an jene koloſſalen Marlo-o-Puppen nicht zu vergeſſen, die man ſchon nimmt zu werden. Damals als Voltaire dichtete, Peter pantomimte, Boucher le Sueur in Mater-Akademie leitete, galten Pigalle's Geſtalten für Meiſterwerke, die den Alten den Vorrang ſtreitig machten. Von dem in Paris gebürtigen Taffaert wurden die Statuen Seydlitz und Keith verfertigt, von dem Franzoſen Adam der Held Schwerin und am Wilhelmsfeld von einem deutſchen Bildhauer mit Namen Glume auf Veranlaſſung der königlichen Schweſter, da der Künſtler aus Bayreuth gebürtig war. Hier er bewährte ſich nicht als ein Nachfolger Schlüters, der er leider ſein ſollte, und Friedrich der Große ſchickte wieder zum Geſchick der Franzoſen zurück, denn einen Schlechteren konnte nicht der ſchlechteſte unter ihnen zu Stande bringen.

Schadow in Berlin geboren. Nur französische Meister standen damals in Ansehn. Er rühmte sich der nationalen Kunst die entfremdeten Rechte wiedergegeben zu haben. Es war damals, als das französische Theater in Berlin zum National-Theater erhoben wurde, als der Minister v. Heinitz nationale Vorwürfe den Malern zur Behandlung vorschlug, als der Gedanke zur Errichtung eines Denkmals für Friedrich den Großen die Geister vielfach beschäftigte. Schadow entwickelte eine gediegene Praktik, eine lebendige Auffassung und einen würdigen Ernst, aber anstatt seiner Erfindung stößt uns das Derbe auf, anstatt des Individuellen giebt sich bei ihm die Anwendung allgemeiner Schönheitsformeln kund, es ist zu viel Sicherheit, mit der der Meister Modellirstab und Meißel führte, zu viel Selbstzufriedenheit ersichtlich mit seinem Können und Schaffen. Er war des Glaubens, daß die nach den Freiheitskriegen erstandenen deutschen Künstler nur Nachfolger jener Zeit wären, der er das Gepräge der Nationalehre aufgedrückt hätte. Er legte Nachdruck darauf, daß Schinkel sich als Schüler von Friedrich Gilly bekannt habe, daß Rauch in seinem Blücher für Breslau nicht von einer von ihm entworfenen Zeichnung abgewichen sey. Nur daraus, daß er 1810 sich krank befunden, glaubte er es sich erklären zu können, warum das Luisen-Denkmal ihm nicht anvertraut worden wäre. Er wollte es nicht Wort haben, daß seine Schöpfungen noch vom Geiste des achtzehnten Jahrhunderts empfangen, im neunzehnten nicht mehr gefielen. Schadows alter Dessauer, charakteristisch tüchtig gearbeitet, verschwand aus dem Lustgarten, als daselbst das Schinkelsche Museum emporstieg und er gesellte sich zu den andern Helden des siebenjährigen Krieges auf dem Wilhelmsplatz, obgleich er mit den Mißgestalten barocker Bildung allerdings nicht ebenbürtig war. Schadow hatte die Trauer, daß seine beiden nächsten Schüler, seine Söhne, nur in zu greller Weise einem neuern Wesen und neuern Grundsätzen huldigten. Während er an der Luther-Statue für Wittenberg arbeitete, traten sie in Rom zum Katholizismus über und bekundeten schon dadurch auch eine Trennung auf künstlerischem Wege. Das Gedächtniß eines längst verstorbenen Malers, der in Berlin so lange mißachtet war, ward in Rom mit Preis und Ehre erneuert. Jacob Carstens war vom Minister v. Heinitz als Stipendiat nach

Rom geschickt, weil er sich von ihm, der erfinderisch malte und modellirte, viel für die Neugestaltung der Kunstinstitute Berlins versprochen hatte. Auf die Zuflüsterung bevorzugter Künstler wurde er wegen seines Trotzes und Eigensinns von ihm aufgegeben und Carstens verkümmerte zum Schatten, noch ehe er 1798 den letzten Gang zur Cestius-Pyramide antrat. Der unglückliche Künstler überragte weit seine Zeit, die ihn daher nicht verstehn konnte und er allein legte schon damals den Begriff einer selbständigen deutschen Kunst klar in zahlreichen Zeichnungen dar. Ueber seinem Aschenkruge wurde ein Bund von Künstlern geschlossen, die abhold einer handwerksmäßigen Fertigkeit, einer blendenden Effekthascherei, im heiligen Ernst das Höhere erstreben wollten. Das Urtheil über Carstens lautete in diesem Jahrhundert immer günstiger, selbst im Munde des alten Schadow, der ihm nun wenigstens nicht mehr den Namen eines geistreichen Skizzierers vorenthielt, aber es nicht begriff, daß er den Grundstein zum deutschen Kunsttempel gelegt haben sollte. Schadow starb als ein 86jähriger Greis*).

Sein Kunstberuf war für Berlin dahin, seitdem Luisens Segen auf dem Wirken eines Schinkel und Rauch ruhte. Auf den ersten wurde sie aufmerksam, als sie aus ihrem Asyl in Königsberg nach Berlin heimkehrte und sich erkundigte, welchem Talente sie die neue geschmackvolle Einrichtung ihrer Zimmer verdankte. Der sechs und zwanzigjährige Architekt wurde ihr vor-

*) Wenn in einem Vortrage zu seiner Todesfeier gesagt wurde: „Er läßt hinter sich eine Lücke, die sich nicht ausfüllen läßt" so wissen wir, daß man es mit Grabreden nicht genau zu nehmen hat. Von welcher Art zu seiner Blütezeit das künstlerische Treiben war, hat er uns selbst mitgetheilt. Die Mittel zu großen Bildhauerwerken wurden durch die Porzellan-Manufaktur beschafft, die als ausschließlich königliche Anstalt Ueberschüsse ergab. Zerbrechliches Porzellan war demnach die Base von Marmor- und Bronze-Gebilden. Der Lohn des Bildhauers war unglaublich gering, so daß er, um Kosten zu sparen, seine Modelle fertigte, sondern geradezu auf den Steinblock losschlagen mußte. Kupferschmiede, die nicht Künstler zu nennen sind, bildeten nach Schadows Angabe die Viktoria des Brandenburger Thors. Nach Stockholm und Petersburg machte Schadow Reisen auf allerhöchsten Befehl, weil hier nur Kenntnisse über den Granit einzuziehen waren. Er versuchte es zuerst den Granit zu poliren, aber nicht um ein Postament zu fertigen, sondern einen Briefbeschwerer

geſtellt und erhielt durch ſie eine Anſtellung bei der Ober-Baudeputation. Damals war Rauch in Rom und erſt als ihr Auge diesſeits verloſchen war, erhellte es auch ihm den Pfad zum Ruhm.

Die Feier, die der Künſtler ſeiner Beſchützerin bereitete, wird noch jetzt von all den Fremden getheilt, die ſich das Heiligthum in Charlottenburg aufſchließen laſſen, von der großen Zahl der Einheimiſchen, die am 19. Juli ehrfurchtsvoll das Mauſoleum betreten, das am Todestag der Landesmutter für jedermann geöffnet iſt. Leiſe nähern ſie ſich dem ſteinernen Paradebette, um in der Entſchlafenen eine ſelig Entſchlafene mit heitern liebevollen Mienen zu bewundern. Sie ſehen die junoniſchen Formen und Geſichtszüge von allem Stolz entbunden, wenn auch das Diadem die Scheitel ziert und ein Sternenkranz wie hingehaucht um ihr Haupt erglänzt. Die Verzierung des Marmor-Sarkophags wird bei aller Schönheit der Figur nicht überſehn und man vernimmt aus dem Munde des Aufſehers, daß ein aufgezeichneter Adler, der damals gerade in den Apenninen gefangen und von einem Steinhauer in Carrara an der Kette gehalten wurde, dem Künſtler die Veranlaſſung gab, ſein Bild als paſſenden Schmuck anzubringen. Das Denkmal wurde nämlich in Carrara gearbeitet, obgleich es in Berlin ausgeführt werden ſollte. Rauch vielleicht in Folge der freudigen Aufregung, als er nach Vorzeigung eines kleinen Modells den Befehl zur Darſtellung empfing, wurde von einem heftigen Fieber ergriffen. Als es mit ihm zur Geneſung ging, ward er nach Beſtimmung der Aerzte nach Italien geſchickt. Wie ſie es ihm vorhergeſagt, erholte er hier ſich bald. In Carrara wirkte er zuſammen mit dem eben daſelbſt beſchäftigten Friedrich Tieck, den er hier kennen lernte und für immer zum Freunde gewann und mit ihm in Berlin 37 Jahre in an einander ſtoßenden Ateliers arbeitete.

Als ſeit der Aufſtellung des Luiſenmahls 14 Jahre verfloſſen waren, dachte Rauch in Vielem anders. Das Werk für das er die königliche Gunſt erworben, das Lob der Nation und der Ausländer eingeerntet, genügte ihm ſelber nicht. Es zeigte ihm Merkmale, daß es vor Erringung der deutſchen Freiheit erfunden war. Rauchs künſtleriſche Richtung damals erkennen wir wohl

aus der Richtung, die er seiner Reise gab als er Berlin verließ und zunächst nach Frankreich ging. In Rom unterhielt er den innigsten Umgang mit einem Schüler Davids, dem Maler Lund. Das Französische lag noch zu allgemein in der Luft, als daß es nicht als gesund hätte eingeathmet werden sollen. Bei verschlossenen Thüren formte Rauch 1825 nun ein zweites Luisenmahl. Auf jenem schläft sie, um in jedem Augenblick als eine schöne Erdentochter wieder erwachen zu können. Hier hat das Antlitz eine das Irdische überstrahlende Erhabenheit. Hier schläft sie, um als Preußens Genius zu wachen. Die Hände vereinigen sich zum Gebet. Dort ist sie leicht bekleidet, hier umhüllt die Brust ein antiker Ueberwurf mit zugeknöpften Aermeln. Die Bettdecke, die die Gestalt nur allzusehr durchschimmern ließ, zieht sich hier in einzelnen vorstehenden Falten. Die Bildung, die weniger dem Leben angehört, über der Schönheit nicht des ernsteren Ansehns vergißt, ist edler, größer (auch dem Umfange nach), gemäßer dem würdigen Sinn deutscher Kunst. So verbesserte sich Rauch selber, ehe noch ein Tadel laut geworden. — Der König ließ auch diese zweite Erfindung in carrarischem Marmor ausführen, aber nicht um es gegen das Charlottenburger Denkmal umzutauschen, sondern um ihm in Potsdam eine Stelle anzuweisen *).

Die Freunde Rauch und Schinkel erhob das Kunstgenossenthum zu Geistesverwandten. Ein Wort, das dieser aufzeichnete, ist wie aus der Seele unseres Künstlers geschrieben. Es lautet also: „Ueberall ist man nur da wahrhaftig lebendig, wo man Neues schafft, überall wo man sich ganz sicher fühlt, hat der Zu-

*) Das Brustbild der letztgenannten Statue in Gyps befindet sich in der Sakristei der Domkirche in Königsberg. Es war ein huldreiches Geschenk des verstorbenen Königs an den Erzbischof v. Borowski und wurde von diesem der Domkirche vermacht. In der „Beschreibung der Domkirche" von A. Hagen ist S. 319. die Erklärung mitgetheilt, die Textes zu einem Kupferstich des Denkmals gab. Aus ihr mögen hier die Worte wiederholt werden: „Der Künstler hat im vollsten Sinne des Worts sich selbst übertroffen. Nicht unerwähnt darf aber hier ein Zug bleiben, der dem edlen Meister die höchste Ehre bringt. Es ist dieses Kunstwerk seine bestellte Arbeit. Jahrelang beschäftigte er sich in einem abgesonderten, niemanden zugänglichen Atelier mit der Ausführung, die er ganz allein selbst beendigte."

ſtand ſchon etwas Verdächtiges, denn da weiß man etwas gewiß, alſo etwas, was ſchon da iſt, wird nur gehandhabt, wird wiederholt angewendet. Das iſt ſchon eine halb todte Lebendigkeit."

Rauch und Schinkel waren aber Gegner, in ſo fern jeder ſeine eigne Künſtlerweiſe behauptete. Die Verſchiedenheit ihrer Anſicht nehmen wir namentlich darin wahr, wie beide das alte Wort: „Griechiſche Gewohnheit iſt es, nichts zu verhüllen," auf ihre Werke einwirken ließen. Bei den von Rauch zu bildenden Portraitfiguren konnte von der Bekleidung nicht abgeſehen werden. Die Wahl derſelben, die zugleich der zeitgemäßen und der äſthetiſchen Forderung entſprechen ſoll, iſt ein Räthſel, das oft beſprochen, aber nie gelöſt wird. Und auch hier ſehen wir, wie Rauch prüfend zu Werke geht und lange ringt, um ſich ſelbſt ein Genüge zu thun. —

In der impoſanteſten Straße der Welt, unter den Linden in Berlin können wir auf einmal Schlüters Zeughaus, Schadows Victoria, Rauchs Standbilder: Scharnhorſt, Bülow und Blücher und ſein Friedrichsmal ſchauen.

Für die drei Feldherrn-Statuen könnte man leicht Namen erfinden, wie: der perſonifizirte Gedanke, die perſonifizirte Thatkraft. Es iſt nicht ein allgemeiner Ausdruck, wie ihn nach dem Vorgang der Antike ſonſt Künſtler ihren Figuren geben, ſondern ein individueller, nicht ein augenblicklich vertretender, ſondern ein aus der Handlung und dem Geiſtesleben der Helden entwickelter. Wenn die drei Statuen eine ſpäte Zukunft als Torſen überkommen ſollte, ſo wird ſie nicht zweifeln können, wie die drei Namen unter ſie zu vertheilen ſeyen. Scharnhorſt mit dem Kriegsplan in der Hand, in tiefes Nachdenken verſenkt, iſt nach v. Stägemann dargeſtellt als trauernder Themiſtokles, dem die Lorbern von Marathon den Schlaf rauben. Seine Stütze iſt ein Lorberſtamm, deſſen Aeſte abgehauen ſind, der aber junges Grün hervortreibt. In vordenkendem Geiſt betritt er die Wahlſtatt, er ſiegt und erobert, ehe der Feind einen Angriff erfährt. Das Schwert iſt hier nur Attribut des Kriegers. Ganz anders erſcheint Bülow. War dort ein innerliches Wirken ausgedrückt, ſo zeigt ſich hier ein Streben nach außen hin. Auch er harrt, aber er harrt geſpannt auf den günſtigen Augenblick, um mit Ruhm die entſcheidende Schlacht zu ſchlagen und wie auf eine Säule ſtützt

er ſich auf das ſenkrecht ſtehende Schwert der Rache. Blücher gegenüber auf das eroberte Geſchütz den Fuß ſtellend, behauptet es mit nacktem Schwert. Wie hier, ſo auf einer ähnlichen Statue Blüchers in Breslau iſt es nicht bedachtloſer Ungeſtüm, der ihn in die Feindesſchaaren treibt, ſondern das „Bewußt und groß", das Goethe als Inſchrift für eine Blücherſtatue angab, drückt ſich unverkennbar aus. Und die Bekleidung? Die Helden ſind barhäuptig, denn Hut oder Feldmütze war es nicht, was ſie vor anderen Offizieren auszeichnete, beides trugen ſie in Krieg und Frieden. Ihr paſſendſtes Gewand iſt der weite Kriegsmantel, der den Rock mit der Generalſtickerei umwallt und der im Schwung der Falten die Stellung jedes Einzelnen trefflich hervorhebt, die des die Schlacht Ueberlegenden, des Kampffertigen und des Siegenden, Anfang, Mitte und Ende bis zur Erreichung des Ziels. Der Charakter, der ſich in dieſen Standbildern ausſpricht und die Weiſe der Basreliefs auf den Poſtamenten läßt ſie uns als Erzeugniſſe des Thorwaldſenſchen Zeitabſchnittes anſehn. Das Franzöſiſche iſt gänzlich abgethan, wir vermiſſen ganz und gar, was einer Buhlerei nach dem Gefälligen, Zierlichen und Glatten ähnlich ſieht; nichts erinnert an Canova's Bildungen. In die Stelle deſſen iſt der Gedanke getreten, wie ihn uns die Zeichnungen eines Carſtens' zeigen, deſſen künſtleriſche Verlaſſenſchaft Thorwaldſen kaufte, um mit ihr als einem ſeltenen, zu neuen Erfindungen vielfach anregenden Schmuck ſeine Zimmer in Rom auszuſtatten. Die Basreliefs der Poſtamente erinnern an den Feſtzug jenes alten Tempelfrieſes ſchon dadurch, daß das Bildwerk nicht halbrund oder gar mehr als halbrund ſich erhebt, ſondern als eine Bildfläche wenig über dem Grunde vorſteht. Vornämlich das an der Blücherſtatue verräth uns, daß wie Thorwaldſen jenes Muſter bei ſeinem Alexanderzuge zu Rathe zog, ſo Rauch bei den hier dargeſtellten Figurenreihen. Die ſchönſte Seite am Poſtament des Scharnhorſt-Denkmals iſt die, auf der Minerva zwei Knaben in der Kriegswiſſenſchaft unterrichtet. In Bezugnahme auf einen neuerlichſt heftig erhobenen Streit möge hier bemerkt werden, daß ſie zu Kriegern gereift mit barbariſchen Abzeichen, mit Hoſen und Schnauzbart, abgebildet ſind. Auf dem Bülow-Denkmal zeichnet ſich vor den anderen Vorſtellungen die Boruſſia aus, die in der Geſtalt der ſturmkühnen Bellona die

Lanze zum Wurf erhebt, neben der der britische Löwe vor Grimm brüllend im Ansprunge steht zur Vernichtung des Feindes. An der Blücher-Statue verwandelt sich das Emblem in Geschichtsdarstellung. Wir verfolgen die Siegerbahn der Vaterlandsvertheidiger von der Bewaffnung und dem Auszuge bis zur Heimkehr. Auf der Vorderseite wird die entwandte Victoria im Jubel nach Berlin zurückgeführt. Drei Fahnenträger sind Portraits und als Mitfeiernde des Triumphs erkennen wir hier Schadow, Schinkel und Tieck. — Sogleich nach dem zweiten Freiheitskriege bestellte der verstorbene König die Statuen 22 und 28 F. hoch, die beiden Marmorstatuen wurden 1822, die dritte von Bronze 1826 errichtet.

Wenn in diesem Vortrage nur von den bedeutendsten Werken gesprochen werden kann, so verdient es doch angeführt zu werden, daß der Künstler bis zu dieser Zeit in 25 Jahren siebenzig Büsten modellirt hatte.

Während Rauch an der Scharnhorst- und Blücher-Statue arbeitete, baute Schinkel an dem neuen Schauspielhause in Berlin. Mehr als bei der Königswache war er hier bedacht, das Gebäude von außen so wie im Innern mit bildnerischen Zierden in Gruppen und einzelnen Figuren und Büsten zu verschönern. Seitdem war sein Auge auf die Plastik mehr als vorher gerichtet. Er führte nicht den Modellierstab und legte den Meißel an, aber erfüllt von dem Gedanken, für die Reinheit des Hellenismus eine größere Theilnahme bei der Mitwelt zu wecken, schrieb er das Plastische vor, gab die Vorstellungen an und entwarf Zeichnungen, und auch diejenigen Bildhauer, die nicht wie Tieck und Kiß für seine Gebäude nach seiner Angabe arbeiteten, wurden durch ihn zu neuen Anschauungen angeregt. Nach seiner Behauptung war jedes Verhüllen ein Verhüllen der Schönheit, ein Verstoß, den die Kunst sich gegen die Natur erlaubte. Deutlicher als in Worten hat er dies in den hinterlassenen Entwürfen zu den Wandgemälden seines Museums ausgesprochen. Wenn wir aber die Antiken durchmustern, so finden wir, daß von den Göttinnen der obern zwölf Gottheiten nur die Venus ganz nackt, oder so gut als nackt erscheint und auch erst

nach Phidias' Zeit. Nur sie und diejenigen weiblichen Wesen der Mythe stellte man so dar, die einen Namen, aber keine Geschichte haben, wie Nymphen, Victorien, Flußgöttinnen — man würde sie jetzt Aktfiguren nennen — und gewöhnlich unter Lebensgröße. Die Achtung vor dem bestimmten Individuum verbot auch dem alten Künstler, der Sittlichkeit wehe zu thun *).

Als ein Werk in der Schinkelschen Auffassung des idealklassischen haben wir Rauchs Danaide zu betrachten. Ein etwa fünfzehnjähriges Mädchen ganz nackt gießt eine Vase aus, die sie auf das Knie stützt. Daß Rauch nackte Figuren zu bilden versteht und nicht allein in kleinem Verhältniß auf Reliefs hat er durch vollgültige Muster dargethan. Wie ein Bildwerk mit mythologischen Figuren, sollte auch die Danaide wohl zu einem Brunnen verwendet werden. Ungleich später fertigte er für die Walhalla sechs kolossale Victorien: schreitend, stehend und sitzend, mit Kränzen und mit Palmen. Auch sie haben nur einen decorativen Zweck, sie unterbrechen wohlthätig die langen Reihen von Portraitbüsten und Statuen, gleichsam als abtheilende Ueberschriften der Unsterblichkeits-Repositorien. Freilich sind die Idealgestalten luftig bekleidet, aber sonst im Schinkelschen Geschmack scheu jeden eigenthümlichen Ausdruck vermeidend, damit dieser nicht die Schönheitslinie störe. Schadow, so hart er sich über Rauchs erste Erfindungen aussprach, nannte die Victoria, die in einer Wiederholung im weißen Saal des königlichen Schlosses aufgestellt ist, nicht allein eines der schönsten Werke des Meisters, sen-

*) Schinkel hatte wohl mit Herder, der in seiner Abhandlung über die sogenannten nassen Gewänder behauptete, die griechischen Künstler hätten diese nur als Symbol der Kleidung, als Schein einer Hülle angewandt, weil sie nicht verbergen wollten. Moderne Statuen schienen ihm vorgeschwebt zu haben, nicht antike, bei denen oft unter dem Obergewande der Faltenzug des darunter befindlichen Kleides sichtbar ist. Wenn man die Götter gern nackt darstellte, als gäbe es für sie kein Gewand, so die Venus entkleidet als die Meergeborene neben dem Delphin, als die dem Bade Entstiegene mit den auf einem Gefäß ruhenden abgelegten Gewändern. Kein Museum enthält eine liegende Venus, wie die griechischen Maler sie so gern in Lebensgröße malten. Alle diese war ein beliebter Gegenstand für den goldenen Regen empfangende Danae. Auf einer 1841 entdeckten griechischen Vase sehen wir eine liegende Danae in dem genannten Moment, aber züchtig bekleidet.

dern entſchied ſich auch dahin, daß man dieſe Verſtellungen nicht ſchöner geſehn habe.

Der Zauber der Romantik war einem Cartons verſchloſſen, auch Schinkel gab dadurch, daß er bei ſeinen gothiſchen Kirchen nicht das Dach ſichtbar werden ließ, nur zu deutlich ſein Streben zu erkennen, ſelbſt heterogene Formen nach griechiſchen Regeln zu modeln. Bei dem verſtorbenen König gewannen Cornelius und ſeine künſtleriſchen Glaubensgenoſſen kein rechtes Vertrauen. Die Maler aber drangen durch und nicht ihr kleinſtes Verdienſt beſteht darin, daß ſie die Kunſt dem Volke wiedergegeben. Wie Cornelius ſich auch gegen die Genremalerei ereifert, ſo braucht man ja nur in ſeinem Fauſt zu blättern, um ſich zu überzeugen, daß er durch ſeine Auctorität ſie wieder zu Ehren brachte. Düſſeldorfer Schule, Kunſtvereine, Roccoco-Sammler waren ſeitdem da an der Tagesordnung, wo die katholiſche Kirchenkunſt keinen gedeihlichen Boden fand, als natürliche Abzweigungen bis auf den Stamm des Mittelalters aufgepfropften Schößlings. Mit Glück verkehrte nun auch die Plaſtik mit dem Mittelalterlichen — dies lehren uns die Werke Ludwig Schwanthalers — und ſie hielt eine theilweiſe Annahme des Genregeſchmacks für wirkſam und keineswegs verächtlich. Vergeblich iſt das Ringen nach der Gemeſſenheit der antiken Schönheit, denn unſrer Empfindung nach iſt der lebendige Ausdruck unerläßlich.

Eine Erzählung aus dem Leben Rauchs bewahrt es dem Gedächtniß, daß mit dem Ausbruch der Cholera der Durchbruch der neuen Kunſtrichtung in Deutſchland zuſammenfiel. Zu denen, die ein panikher Schrecken vor der auf Leichen triumphirenden Aſiatin ergriff, gehörte auch unſer Künſtler. Er floh nach Langermünde, um hier ſich von geſunder Luft anwehen zu laſſen. Durch Geſchäftsloſigkeit zu Unmuth getrieben, ſtrich er durch die Straßen der alterthümlichen Stadt. Ein plötzlicher Regenſchauer beſtimmte ihn, in eine Kirche einzutreten. Hier erregte ein uraltes Schnitzwerk ſeine Aufmerkſamkeit, eine Jungfrau zwiſchen einem Hirſchgeweih. Die Kirche war zu einem Krankenhauſe eingerichtet und die Bedeutung der Reliquie verloren gegangen. Man wußte nicht, daß man ſolche Zierden mit Beziehung auf einen Vers in den Pſalmen ſonſt in Taufkapellen aufſtellte und erzählte

ihm eine Geſchichte von einer Emerentia Lorenz, einer Wohlthäterin der Stadt, die einſam im nahen Walde luſtwandelnd durch gewaltſam ſtrömenden Regen auf einmal alle Pfade unwegſam werden ſah. Sie wußte nicht, wohin ſie ſich wenden ſollte und verzweifelte am Leben, als ein Hirſch zu ihrem Dienſte ſich darbot, ſie auf ſeinen Rücken aufnahm und glücklich in die Mauern der Stadt zurückbrachte. Der Gedanke zu einem eigenthümlichen Kunſtwerk ſtieg in ſeiner Seele auf. Der Anblick vergnügte ihn in der Art, daß obgleich ihm berichtet wurde, die erſten Cholera-Kranken ſeyen heute in das Haus getragen, er von allem Bangen ſich geheilt fühlte und ſeine Jungfrau Lorenz bildete *). In züchtig mittelalterlicher Tracht ſitzt die Schöne auf dem ſchreitenden Hirſch mit dem anziehenden Ausdruck mädchenhafter Aengſtlichkeit, aber auch zugleich frommer Dankbarkeit. Bei ihrer unwiderſtehlichen Anmuth und liebenswürdigen Natürlichkeit konnte es nicht fehlen, daß die Statuette ſich des allgemeinſten Beifalls ſogleich erfreute. Sie iſt einer der populärſten Gegenſtände der neuen Plaſtik geworden und in Alabaſter und Bronze, in Eiſen und Gyps als Zimmerzierde allverbreitet.

Als der hunderſte Todestag Auguſt Hermann Franke's 1828 in Halle gefeiert wurde, verſprach der König dem dortigen Waiſenhauſe die Portraitſtatue ihres Stifters. Rauch ſtellte ihn in einem Prieſterrock ſtehend zwiſchen zwei Waiſen, einem Knaben und Mädchen, dar. Die Gruppe umweht eine kirchliche Heiligkeit. Man könnte die beiden Kinder, von denen das eine die Bibel hält, das andere betend die Hände faltet, mit den beiden Engeln der Sixtiniſchen Madonna von Raphael vergleichen. Es ſind Engel von der unbefangenſten Unſchuld und als ſolche fanden ſie in mehreren Kirchen einen Platz, indem der Künſtler ſich willig finden ließ, Wiederholungen der Figuren mit Flügeln zu verſehn. Dennoch glaubte er es zu erkennen, daß es ihm nicht auf den erſten Wurf gelungen ſey, den paradieſiſchen Zauber zu treffen und die verändernde und verbeſſernde Hand führte auch ſie zu höherer Vollendung.

*) Die Erzählung, wie ſie der Verf. aus Rauchs Munde erhalten, theilte er in ſchlichten Reimen in Kuglers Muſeum 1834. S. 343. mit.

Zwei Königsſtatuen von Rauch wurden in demſelben Jahre aufgeſtellt, Friedrich Wilhelm I. in Gumbinnen und Joſeph Maximilian in München, nämlich 1835. Der verſtorbene König gelobte ſeinem Ahnherrn „Litthauens Wiederherſteller" 1824 das Bronze-Denkmal, als Gumbinnen ſein erſtes Jubelfeſt feierte. Friedrich Wilhelm I. im Fürſtenmantel erhebt ſegnend die Rechte und faßt mit der Linken an den Degen. In der ſtämmigen Geſtalt iſt das durchgreifende Weſen des Regenten, der ſelbſt herb war, wenn er beglückte, trefflich ausgedrückt und der lange ſteife Haarzopf — früher würde Rauch kaum Aehnliches gewagt haben — iſt der ſtraffen Haltung angemeſſen *). Joſeph Maximilian iſt nach des Baumeiſters v. Klenze Vorſchlag auf einem Seſſel thronend, dargeſtellt als der huldvolle Verleiher der Conſtitutionsakte. Dennoch iſt das Werk 24 F. hoch, denn Sockel mit reichem Bildwerk ſind hoch aufgeſchichtet. Am unteren ſehen wir die Wittelsbachſchen Löwen, die wie Strebepfeiler an den Ecken ihre Füße verſetzen. Mythiſche, allegoriſche und hiſtoriſche Figuren veranſchaulichen die Segnungen, die der Landesvater über Bayern verbreitete, Duldſamkeit in der Religion, Verbeſſerung in Ackerbau und Induſtrie, Aufſchwung in Kunſt und

*) Zu den zwei Kupferſtichen dieſes Werkes in den „Abbildungen der Bildhauerwerke Rauchs mit erläuterndem Text von Dr. G. Waagen" (Berlin 1843) lautet die Beſchreibung: „Nach dem ruhmwürdigen Beiſpiel ſeines Großvaters, des großen Churfürſten, welcher die durch die Aufhebung des Edictes von Nantes zur Auswanderung aus Frankreich veranlaßten Proteſtanten in ſeinen Staat aufnahm, gewährte dieſer König denen, wegen ihres evangeliſchen Glaubens aus ihrer Heimat vertriebenen Unterthanen des Erzbiſchofs von Salzburg großmüthig eine Zuflucht. Der Mittelpunkt der Anſiedelungen, welche er ihnen in Litthauen verlieh und deren Gedeihen er mit väterlicher Sorgfalt pflegte, bildet die Stadt Gumbinnen. Als Begründer dieſer Stadt iſt ihm daher dieſes Monument auf Befehl ſeines Urenkels 1835 auf dem Marktplatz, dem neu erbauten Rathhauſe gegenüber, errichtet worden. Segnend erhebt der König in der 7 F. hohen in Bronze ausgeführten Statue über ſeine Schöpfung die Rechte, während ſeine Linke auf den Degen geſtützt iſt. In ſeinen Zügen herrſcht der Ausdruck väterlichen Wohlwollens. Durch den Königsmantel, welcher in reichen Falten herabrollt, iſt es dem Künſtler gelungen, die zeitgemäße Tracht bis auf einen gewiſſen Grad auszugleichen. Auf dem 8 F. hohen Fußgeſtell, von geſchliffenem Granit, befindet ſich folgende Inſchrift: Friedrich Wilhelm I. Litthauens Wiederherſteller und Gumbinnens Gründer. Verheißen am erſten Jubelfeſte 1824 und errichtet 1835 von Friedrich Wilhelm III."

Wissenschaft. Hier sehen wir zum ersten Mal die Bavaria dargestellt. Aber abgesehn von dem Inhalt des Bildwerks fällt es uns schon durch die Behandlung auf. Kräftig tritt es aus der Grundfläche hervor dem frappanten Genrestyl entsprechend. Der Baumeister in der Jacke, der auf einem Klappstuhle sitzend, den Zirkel handhabt, ist v. Klenze's Bildniß. Diese, so wie die entsprechenden Figuren wollen nicht antik erscheinen und bilden einen entschiedenen Gegensatz zu denen der Weisheit und der Kraft in der Gestalt Minervens und Herkules.

Ein universeller Standpunkt wird neuerlichst in der historischen Composition beliebt. Es kann die Kunst keine Wahrheit seyn und darf es auch nicht wollen und muß versinnbildend zu Werke gehn. Die stumme Dichtkunst kann der Zeichensprache nie ganz entrathen. Wenn Kaulbach hier weiter geht, als es vielleicht zu billigen ist, so geht er nicht auf einem ungewöhnlichen, bis dahin unbekannten Wege. Merkwürdig genug lehrt uns das ein Blatt der Bilderbibel, die Schnorr, sein größter Gegner, herausgiebt. Die Unterschrift ist: „Thurmbau zu Babel und Sonderung der Stämme" und die Uebereinstimmung mit dem gleichnamigen Wandgemälde nicht zu verkennen. Raphael verfuhr nicht historisch, sondern philosophisch, als er die Geschichte der Philosophie in einem Wandgemälde darstellte. Daß die Plastik nur in beschränkter Weise der Malerei folgen kann, vornämlich in einer Aufgabe der Art, ist nicht zu beweisen noth.

Das 42 F. hohe Friedrichsmal wird jedem, wenn nicht im Original so durch eine Abbildung bekannt geworden seyn, das nicht allein dem großen Herrscher in allen Beziehungen zum Vaterlande, sondern seiner ganzen Zeit gewidmet ist und eine Welt von Figuren enthält. Im Vergleich mit diesem Werk muß den Bayer selbst seine Ruhmeshalle kalt lassen, mag die Bavaria auch noch so thurmähnlich daraus emporragen. Der alte Fritz ist grandios und doch erblicken wir ihn in der typischen Form. Zu dem eckigen Gesicht gehört der dreieckige Hut und selbst auf dem Rosse muß er den Krückstock tragen. Gern wird man dem Mangel an Consequenz nachsehn, wenn die vier Reiter sich ohne Kopfbedeckung zeigen, die an den Ecken des unteren Sockels hervordringen, wie bei Joseph Maximilians Denkmal die vier

Löwen. Die vier Figuren trennen ſich beinahe ganz von der Maſſe und auch die ſtehenden Figuren zwiſchen ihnen ſind dem Anſchein nach frei herausgebildet. Daß es dem Erfinder nicht allein auf Vergegenwärtigung intereſſanter Perſönlichkeiten, auf eine angenehm überſichtliche Vergeſellſchaftung, ſondern hier auf den Gedanken ankam, zeigt ſich beſonders deutlich in der Gruppe von Kant und Leſſing. Der Philoſoph ſpricht mit dem Dichter. Beide haben ſich im Leben nie geſehn und nie auf einander Rückſicht genommen. Leſſing, den wir einen philoſophiſchen Dichter nennen können, vertritt hier vielleicht die Stelle des ſpätern Dichters, der von Kant lernte und wenigſtens brieflich einen Verkehr mit ihm eröffnete *).

Dies über-der-Geſchichte-Stehn leuchtet noch mehr aus einer anderen Gruppe hervor, die ein Kunſtwerk für ſich ausmacht, Goethe und Schiller.

Bevor Rauch die Jungfrau Lorenz erfunden, hatte er die mit Recht allgemein bekannte Statuette von Goethe im Hausrock gebildet mit den über den Rücken geſchlagenen Armen in ſo friſcher Lebenswahrheit, daß er durch ſie andern Künſtlern das

*) Der hochverehrte Künſtler ſchrieb, Berlin 1. Jan. 1833, über die zu fertigende Kant-Statue: „Meinerſeits einen ſicheren Anfang mit dem großen Modell des Standbildes zu machen, habe ich erſt in dieſen Tagen die Skizze gemacht, um mich über Koſtüm und Haltung von allen Seiten der Anſicht zu verſichern, die dieſelbe im Freien gewähren ſoll und die nicht unbefriedigend ausgefallen iſt." Man bat ihn, die auf dem Friedrichsdenkmahl befindliche Figur, wie ſie uns in der kleinen Copie von G. Steckner bekannt geworden iſt, als frei ſtehendes Standbild zu wiederholen. Allein der rechte Meiſter kann ſich nicht wiederholen, ſondern nur verbeſſern und ſo haben wir eine neue Erfindung zu erwarten. Durch die in jenem Brief enthaltenen Fragen erfahren wir, daß Rauch nicht gewillt iſt, Kant in dem Anfange eines griechiſchen Wettweiſen erſcheinen zu laſſen, wie es in dem Neuen Gibinger Anzeiger (1834. Nr. 207) verlangt wird und wie es bereits in der kleinen ſitzenden Statue von Brünnlich verſucht iſt. Als Erwiderung des Aufſatzes „Die Kant-Statue zu Königsberg" wird bemerkt, daß das Comité zur Errichtung des Denkmahls ſich keine Einrede erlauben will durch Verbringung von Wünſchen oder Bedenken, weil gemeinhin dadurch der Sache nur geſchadet wird. Man ſehe, welche wunderbar ſchwierige Aufgaben dem Prof. Rietz geſtellt wurden (Vgl. P. P. P. Bd. IV. S. 171.) die die poetiſche Empfindung des Künſtlers eher befangen machen als ſteigern konnten.

Vorbild lieferte für die Figürchen von Humboldt, Schiller, Kaulbach und den andern Notabilitäten der höhern Intelligenz.

Jene Gruppe für Weimar modellirt, ſollte den Bund zwiſchen den größten Dichtern Deutſchlands darſtellen, nicht wie man ſie einſt Arm in Arm luſtwandelnd ſah, ſondern wie ſie die Nachwelt ſieht als Sterne erſter Größe zuſammen leuchten, nicht wie in zärtlicher Anhänglichkeit der eine nicht ohne den andern leben zu können ſchien, ſondern wie der Stolz der Nation auf dem begeiſterten Wirken beider ruht. Rauch wollte nicht Goethen bilden, wie er nach ſeiner Gewohnheit ernſt ſinnend auf und nieder ſchritt, ſondern wie der Genius ihn beſeligte, nicht Schillern, wie er denkend und ſchreibend ſich verzehrte, ſondern wie er Feſte des Gelingens feierte. Darum lieh ihnen die Künſtlerhand eine ideale Tracht, die für alle Zeit gültig und keiner insbeſondern entlehnt iſt. Goethe als der ältere führt, ihn anfaſſend, den Freund vor ſich hin, um ihn als ſeines Ruhmes Genoſſen zu verkündigen, und hält eine Lorberkrone über dem eignen Haupt, die aber eben ſo wohl für das Bruderhaupt beſtimmt ſeyn kann. Ausgedrückt ſollte werden, daß der Name Goethe und Schiller zu einer Glorie verſchmilzt und daß es daher unentſchieden bleibt, wem der erſte Kranz gebührt. Statt des Factums erblicken wir ein großes Facit und die Geſchichte kömmt zu dem rechten Glanz dadurch, daß ſie nicht abſchließt, ſondern nachhaltig im Segen fortwirkt.

Von welcher Art iſt nun aber der Styl oder die bezeichnende Richtung der aus Rauch ſelbſt hervorgegangenen Kunſt? wird man fragen, nachdem die Einwirkung auf ſie von Seiten anderer Meiſter erörtert iſt. Wie ſie Eigenthümliches empfing, wird ſie auch Eigenthümliches aus ſich ſelber wirken. Und als dieſes wäre zu nennen, die Erhebung des Individuums zur Schönheit in abgeſchloſſener Selbſtändigkeit *) und dann die Darſtellung eines fruchtbaren Motivs ſtatt einer zur Schau getragenen Handlung. In der Statuette von Goethe gewahren wir ein Ehrfurcht gebietendes Weſen ungeachtet der häuslich, bürgerlichen Tracht, bei der Jung-

*) Hirt erklärte und trumpfte mit der Behauptung noch 1830, daß die Charakteriſtik der Grund des Schönen ſey. Rauch erkannte, daß ein Portrait, weil es treffend, darum noch kein Kunſtwerk ſey.

frau auf dem Hirsch ist ein Kampf der Empfindung sichtbar zwischen banger Scheu und dankbarem Vertrauen, bei den Figuren von Lessing und Kant auf dem Friedrichsmahl ist es merkwürdig genug, daß jede für sich allein als verständlich erscheint, obgleich sie zu einer Gruppe vereinigt sind. So stehen Rauchs Schöpfungen in der Zeit, in der sie ans Licht traten, aber das Vorüberfliehn derselben kann ihnen nichts von ihrem angebornen Adel abstreifen, denn der Künstler gab nie seine bessere Einsicht auf und fröhnte nie der Mode. Gervinus sagt, daß die durch Verbildung und Ueberbildung zurückgekommene Kunst durch den Ausdruck ihren Triumph feiern müsse. Wir können hinzufügen, sie feiert ihn in den beschriebenen Bronze- und Marmorwerken. Er traf das Richtige, wenn er auch jedesmal mit der Empfindung sich vor das Ziel stellte, als habe er es bis dahin verfehlt. Er hat die Portraitbildnerei neu geschaffen und die Kunst in Berlin zu größter Würdigkeit erhoben*).

*) Wenn man bei anderen Künstlern von Manieren spricht, nach denen man die in verschiedenen Zeitabschnitten entstandenen Werke unterscheidet, so ist dies bei Rauch ungleich weniger der Fall, da er nur Uneigenthümliches annimmt, um den Beschauern gegenüber sich selber deutlicher auszusprechen. Das Gesagte wird klarer werden, wenn wir beziehungsweise einen alten Maler mit dem lebenden Bildhauer, einen italienischen Künstler mit dem deutsch protestantischen vergleichen. Andrea del Sarto († 1530), wenn man die Reihe seiner Gemälde übersieht, malte in merklich abweichender Weise. Als Masaccio's Schüler sehen wir ihn auf seinen ältesten Wandgemälden, er lernte von Lionardo da Vinci und Fra Bartolommeo, dies zeigen seine Altarblätter, in seiner Madonna del Sacco ist der michel-angeleske Schwung erkennbar, so wie in der Opferung Isaaks das zeitgemäße Streben, durch die Schönheit der Antike regelnd die Formen zu veredlen. Ja er machte sich kein Gewissen daraus, ein Paar Figuren geradezu zu entlehnen und dennoch gab er in seinen Bildern voll der größten Harmonie immer sich selbst, die daher leicht zu erkennen sind. Er ist in einem steten Vorwärtsschreiten und nicht bemerkt man bei ihm wie bei anderen Künstlern ein Abirren und ein Zurückkehren zu dem ihm vom eignen Geiste vorgeschriebenen Pfade. Andrea del Sarto, der gleichsam die Bestrebungen aller florentinischen Maler in seinen Hervorbringungen abschloß, verläugnete nie sich und seine Heimat, deren Freuden und Leiden er in seinen Arbeiten mitfeierte und mitempfand. Aehnliches finden wir bei Rauch, allerdings nur Aehnliches, den man — gewiß nicht mit mehr Grund — einen Geistesverwandten von Peter Vischer genannt hat.

und sein Auge ist noch scharf, seine Hand sicher, so daß er, der vor 14 Tagen ein Alter von 78 Jahren erreichte, noch Großes zu leisten verheißt. Er ist einer der Wenigen, die wir als Menschen und als Künstler zu den Glücklichen zählen können. Konnte ihm, dem Ueberlebenden, auch mancher Schmerz nicht erspart werden, so wachte doch die Gunst des Schicksals über ihm, um ihm herbe Verluste zu vergüten im Hause und im Kreise der Freunde und Künstler. Sein Schwiegersohn d'Alton, ein Anatom, der mit künstlerischer Anlage die Radirnadel führte, ist neulich gestorben, dagegen vermählte sich seine Enkelin mit einem Sohne des alten Schadow, mit dem Maler Felix Schadow. Seine Altersgenossen unter den Künstlern wurden abgerufen, aber Meister des ersten Rangs gingen hervor aus der großen Zahl seiner Schüler, wie Rietschel in Dresden und Drake in Berlin. Durch Rauch und zwei ihm eng verbundene Freunde wurde in Berlin das Lagerhaus klassisch, das ursprünglich das kurfürstliche Schloß gewesen. Bezeichnend schien es zu seyn, daß seine Könige und Helden aus dem Fürstenschloß und dem Lagerhause hervortraten. Das Schloß vergißt man aber, wenn man Rauch in seiner Werkstatt aufsucht, die einem Magazin-Gelaß ähnlicher sieht. Auch der Name Lagerhaus verliert seinen guten Klang, wenn man erfährt, daß es ihn von der Wolle erhielt, die zur Anfertigung von Militärtuch einst hier lagerte. Aber man gewinnt die Vorstellung eines Kriegslagers beim Anblick der vielen eifrigst beschäftigten Künstler und Gehülfen und stutzt vor den großen Statuen, die im engen Raum als wahrhaft gigantisch erscheinen. Drei Künstler, durch Freundschaft und preiswürdige Thätigkeit enge verbunden, wirkten hier lange Jahre zusammen: Wach, Tieck und Rauch. Wach starb 1846, Tieck 1851. Enger wurde der Kreis seiner Lieben, aber nicht der Gesichtskreis für sein Schaffen. Während man sich sonst im Alter immer mehr einschränkt, hat Rauch nun Tiecks Atelier zu seinen Sälen hinzugezogen. — Schon jetzt wird man wenig erinnert, daß die vor ihm dahingeschiedenen Kunstnachbaren in Berlin gelebt haben. Tiecks Bildnereien als Verzierungen an den Schinkelschen Gebäuden geben das künstlerische Indigenatsrecht auf und werden auf den Namen des Baumeisters gebracht. Schüler hat er nie gehabt. Wach's, des einst gefeierten Malers, Hauptwerke sind

zerſtreut und keines iſt in Berlin geblieben. Unter ſeinen unzähligen Schülern ſind die bedeutenden leicht zu zählen. Rauch und Berlin aber ſind und bleiben unzertrennlich. Um das Höchſte hier zu ſchaffen wird ihm die Gunſt der Höchſten. Ihren Wünſchen ſich fügend ſieht er ſich doch nicht zu flüchtigen Arbeiten gedrängt, wie Schwanthaler in ſeinem umfaſſenden Wirken oft übereilt wurde, und er kann Vollendetes bilden und ſich für den Werth ſeiner Werke beinahe verbürgen. Schinkel hatte nicht die Freude, eines ſeiner Bauwerke vollſtändig nennen zu können. „Dem muß man einen Zaum anlegen" ſagte der verſtorbene König und überließ der folgenden Regierung die Nachtragung des Fehlenden. Rauch erfüllte, was viele Künſtler ſeit 50 Jahren im Geiſt erwogen, indem er im Friedrichsmahl dem Unſterblichen ein unſterbliches Monument errichtete. Ein Rückblick auf die letzte Lebensperiode eines Canova, Thorwaldſen, noch mehr eines Schinkel, Dannecker und Schwanthaler muß dem Glücklichen ſelbſt das Geſtändniß abnöthigen, daß er es ſey. Und daß er es bleibe, ſey unſer Wunſch und Gebet! *).

A. Hagen.

*) Eine Anmerkung am Schluß, im Rückblick auf den äußern Zweck dieſes Vortrags möge nicht überſehn werden! Viele Männer, die ſonſt vaterländiſchen Unternehmungen ihre Theilnahme nicht entziehn, haben bis jetzt noch nicht ihr Scherflein zur Errichtung des Kant-Denkmahls beigetragen. Sie werden gebeten, es ſchon darum nicht zu unterlaſſen, damit Königsberg, welches im Standbilde Friedrichs I ein Werk von Schlüter, im Grabmonument des Kaufmanns Zimmermann eines von Schadow, in der Königsſtatue eines von Kiß beſitzt, durch Gewinnung einer Erfindung von Rauch in kürzeſter Zeit im Stande iſt, Beiſpiele von den berühmteſten Künſtlern aufzuweiſen, die ſich in Berlin hervorgethan haben.

Aus den Neuen Preußiſchen Provinzial-Blättern a. F. Bd. VII. Hft 3. abgedruckt.

Aus
der Bücherſammlung
des
Dr. Leopold Hirſchberg
1913

Die dramatiſche Preisausſchreibung.

Da ſeit längerer Zeit in dieſen Blättern das Theater nicht berückſichtigt iſt, ſo verdient ein Unternehmen der Königsberger Bühne um ſo mehr in Rede gezogen zu werden, als ihre Annalen bis jetzt nichts Aehnliches der Art melden.

In in- und ausländiſchen Zeitungen wurden folgende Anzeigen geleſen

Damit das Theater bei den bevorſtehenden Feierlichkeiten zum Jubiläum der Stadt Königsberg ſich in geeignetſter Weiſe betheiligen könne, ſind demſelben vaterländiſche Stücke ein unerläßliches Bedürfniß Um meinerſeits zu ſolchen Arbeiten anzuregen, erlaube ich mir, eine Preisbewerbung auszuſchreiben und beſtimme einen erſten Preis von 25 Dukaten und einen zweiten von 15 Dukaten für das beſte und reſp. zweitbeſte Drama oder Luſtſpiel, das mir bis zum 1. Mai 1855 *) eingeſendet wird und das die Bedingungen:

1. zwei bis drei Stunden Spielzeit,
2. als Ort der Handlung Königsberg und deſſen Umgegend,
3. einen vaterländiſchen, hiſtoriſchen Hintergrund und zwar vorzugsweiſe aus der Zeit des deutſchen Ordens oder des Herzogs Albrecht oder des großen Kurfürſten und der gleichzeitig hier lebenden Dichter Simon Dach u. ſ. w. feſtzuhalten

erfüllt.

Das Preisrichteramt haben

Herr Geheimrath Prof. Dr. Roſenkranz
" Profeſſor Dr. A. Hagen
" Regiſſeur Reinhardt

freundlichſt übernommen.

*) Der Einlieferungs-Termin wurde bis zum 15. Mai durch eine andere Zeitungs-Anzeige hinausgeſchoben.

Bemerkt wird noch, daß diejenigen Autoren, welche mir Stücke einzusenden die Güte haben, ihren Namen und Adresse versiegelt, mit einer Devise als Aufschrift, welche auch auf dem Titelblatt des Stückes zu vermerken, aufgeben wollen. Die Eröffnung der betreffenden Namen erfolgt erst nach der Entscheidung der Herren Preisrichter.

Durch Zahlung des Preises erwerbe ich nur das Aufführungsrecht für Königsberg und die Theater der Provinz Preussen, so weit solche durch die hiesige Gesellschaft besucht werden, während sonst in jeder Beziehung der Autor freier Eigenthümer seines Werks bleibt.

Ich ersuche die geehrten Schriftsteller Deutschlands um freundliche Betheiligung.

Alle Redaktionen politischer Zeitungen, so wie der Provinzialblätter hiesiger Provinz werden gebeten, diese meine Aufforderung freundlichst veröffentlichen zu wollen.

Königsberg, 10. Jan. 1835.

A. Woltersdorff.

Durch die Verlegung der Jubiläums-Festlichkeiten in eine Zeit, in der die ganze Gesellschaft noch nicht am hiesigen Orte vereinigt sein kann, bin ich genöthigt, die Aufführung der mit einem Preise auszuzeichnenden Stücke bis zum November d. J. auszusetzen. Dieser Monat ist um so mehr gewählt, als das Theater in demselben sein 100jähriges Bestehen an hiesigem Orte zu verzeichnen hat. Die Bekanntmachung, welchen Stücken Preise zuerkannt sind, erfolgt am 15. Oktober d. J. durch die öffentlichen Blätter.

Königsberg in Pr., den 18. Juni 1855.

A. Woltersdorff.

Der Ruf war nicht vergeblich in die Welt geschickt, denn Stücke wurden eingesandt. Wenn die meisten auch in unserer Provinz entstanden waren, so fehlte es auch nicht an solchen, die von Berlin, Breslau, Stuttgart, München, Wien und Petersburg eingingen.

Im Prutzschen Museum wurde den Preisrichtern ein nicht geringes Maaß von Langeweile in Aussicht gestellt und wahrlich war kein Mangel daran. Wenn man an Gelegenheitsgedichten keine große Ansprüche macht, so hatte man doch nicht einen solchen Reichthum der betrübtesten Armuth erwartet und nicht in der Art in der Fülle zu darben gefürchtet. Wahrscheinlich nur aus patriotischer Regung versuchte es der eine oder der andre auf dem Kothurn zu stolzieren, anstatt mit der bescheidensten Prosa sich zu begnügen. Poesie und Dramatik waren oft ganz fremde Begriffe in den theatralischen Mühwaltungen. Die Befähigteren hielten, so scheint es, in der größeren Zahl sich fern, weil sie mit den vaterländischen Stoffen nicht genug vertraut waren, oder denselben keine dankbare Seite für die szenische Auffassung abgewinnen konnten.

In den gefertigten Dramen repräsentirt das Heidenthum Herkus Monte, der preußische Arminius. Carnier brachte 1810 ein Trauerspiel des Namens auf die hiesige Bühne; wie dieses blieb Handschrift ein Herkus Monte eines verstorbenen Fräuleins Schönfließ, ein Herkus Monte, der Preußen Heerfürst, die Erstlingsarbeit von R. Gottschall wurde in Rastenburg 1841 gedruckt. Der Kampf zwischen den alten Preußen und den Rittern vor der Stiftung des Hochmeistersitzes in Preußen, eine Zeit, die offenbar eine lebhaftere, romantischere Färbung hat als die folgende, bietet ein passendes weitschichtiges Material für ein Epos, aber nicht für ein Drama, weil es bei jenem mehr auf ein Neben-einander, und bei diesem auf ein Gegen-einander ankömmt. Bei Gelegenheit einer Deklamation zum Besten des Schloßbaues in Marienburg 1824 sprach der Direktor Struve:

Der Ritter kam ins Preußenland gezogen,
Vertrauend seinem Gott und seinem Schwert:
Er fand ein tapfer Volk hier, das verwogen
Den Kampf begann für seiner Heimath Heerd:
Die Keule droht dem Helme; und dem Bogen
Blieb selten nur der Panzer unversehrt;
Und erst nach manchen blutertauften Siegen
Sah man dem Ritter Preußens Volk erliegen.

Und beide kämpften, trauend ihrem Rechte, —
Der Eine für den heimatlichen Grund;
Der Ritter, daß dem späteren Geschlechte
Auch hier verkündet werde Christus' Bund;
Daß nicht des Abgrunds lügnerische Mächte
Die Blinden zögen in der Hölle Schlund.
Wer wagt es, zwischen beiden hier zu richten?
Den Streit kann nur das ew'ge Walten schlichten.

In den beurtheilten Stücken, die den Parteihäuptling Herkus Monte zum Helden haben oder sonst vorchristliche Zustände darstellen, besteht gewöhnlich das Tragische in der beabsichtigten Opferung eines christlichen Gefangenen auf dem Scheiterhaufen in Romove. Durch die Liebe einer Heidin wird in der Regel der Unglückliche gerettet. Einigen Schwung pflegt das Thema durch Einführung einer Seherin zu gewinnen.

Wenn Anno von Sangerhausen hier der Hochmeister ist, so nimmt in den eigentlichen Ritterstücken Winrich von Kniprode die erste Stelle ein. In den spröden Stoff wird dann ein Liebesverhältniß in der Art hineingequält, daß ein Ritter um ein Paar schöner Augen willen dem Enthaltsamkeits-Gelübde entsagen mögte, aber die Strenge der Ordensregel empfindet. Die Schlacht von Rudau ist der Centralpunkt, der Marschall Schindekopf und der Schuhknecht Hans von Sagan werden als Sieger gefeiert, der eine, indem er sein Herzblut verströmt, der andere, indem er die Fahne entfaltet. In zwiefacher Gestalt ist schon Hans von Sagan über unsere Bühne geschritten, einmal in einem von Ferd. Raabe verfaßten Trauerspiel. Aus dieser Geschichte kann leichter ein Romanzen-Cyclus als ein szenisches Gefüge gebildet werden, da die Besiegung der Littauer nur dadurch ein poetisches Interesse erhält, daß es den Rittern sauer gemacht wurde. Das geschichtlich Entscheidende ist ein anderes als das dramatisch Entscheidende, denn dieses verlangt, daß wir in der moralischen Kraft von Individuen den Gang der Welt erkennen. Wüste Schlachtgemälde sind nicht bühnengerecht. Die religiösen Streitpunkte passen auch nicht für die Bühne, die Partei-Meinungen anderer Art gegenüber stellt.

Den Verfassern der Preisstücke war es nicht vergönnt, einen Heinrich von Plauen hinzustellen, weil sein Schicksal nicht in das Königsbergs verwebt ist, der von Kotzebue als ein Heinrich

Reuß von Plauen 1805 und von Eichendorff als der letzte Held von Marienburg 1830 auf die Szene geführt wurde.

Für die Kurfürſtenzeit iſt der große Kurfürſt wiederholt ins Feld der dramatiſchen Concurrenz gerufen worden. In Dramen zur Jubelfeier der Stadt, an die ſich eine Verehrung des Fürſtenhauſes anſchließt, konnte er aber in der Geſchichte von Rhode und Kalkſtein, wenn man dieſe nicht als gemeine Rebellen ſchildern wollte, ſchwerlich mit der gehörigen Würde auftreten, wie wir ihn etwa in Kleiſt's Prinzen von Homburg ſehn, er, den Friedrich der Große durch den Ausſpruch ehrte: „Der Name des Kurfürſten wird den ſpäteſten Enkeln theuer ſeyn, darum daß er nicht verzweifelte an ſeinem Vaterlande.“ Eine nur allzu ſichtbare Verlegenheit muß für den Dramatiker entſtehn, der nicht in der einen und nicht in der andern Weiſe der Wahrheit Gewalt anthun und nicht verunglimpfen will.

Der große Kurfürſt mußte in Königsberg in liebenswertherem Verhältniß ſich bewegen, demnach in den Preisſtücken ſich zum Luſtſpiel herabſtimmen und ſich von Simon Dach anſingen laſſen. Wie Kalkſtein und Rhode ſchon früher dramatiſche Bearbeiter gefunden haben, ſo auch Simon Dach und Aennchen von Tharau in W. Häring im Jahr 1828. In einer Theater-Anzeige damals las man: „Nur in wenigen Ramanen als Sophiens Reiſe und die akademiſchen Freunde iſt Königsberg der Schauplatz der handelnden Perſonen, von Theaterſtücken wird dies das erſte ſeyn“ *).

Das Verhältniß zwiſchen dem Schulmann und der Predigerstochter, denn das war ſie, die ihm gefiel und einen andern Mann erhielt, giebt der Phantaſie einen zu weiten Spielraum, als daß von einem dramatiſchen Stoff die Rede ſeyn kann. Das Intereſſe liegt nur im Namen der Perſonen und nicht im Verhältniß gegen einander.

*) Wenn Willibald Alexis (Häring) hieſige Stoffe wählt, ſo fehlt er mit und ohne Abſicht wider die Wahrheit. So ſchilderte er den Kaufmann Paſewald als Pertberg ab, bei Lauſon verwechſelte er den Vater mit dem Sohn und das Anke von Tharau ließ er als ein Fräulein von Tharau auftreten, das in Königsberg bei einem Stiftsfräulein wohnt, als ſie von einem Dragoner-Offizier bei einer Schlittenfahrt auf dem Pregel gerettet wird und über ihm den Profeſſor Dach vergißt.

Und also bleibt dem Dichter bei der Unbrauchbarkeit der unsere Stadt betreffenden geschichtlichen Vorgänge zur dramatischen Gestaltung nichts anderes übrig, als das Geschichtliche und Lokale nur als Rahmen zu benutzen zur Einfassung einer eigenen Erfindung. Dies ist mehr oder weniger gelungen in den eingesandten Stücken „Waldot", „Bürgermeister Brunau" und „Aus der alten guten Zeit."

Soviel als Einleitung zur Entschuldigung der Vielen, die vergeblich um den Preis rangen, wenn sie keine Meisterwerke einsandten, da auch die Gekrönten in ihren Leistungen manches wünschen ließen. Mögen die, die durch das Folgende, das nur die Stimme eines Einzelnen ist, sich verletzt sehen, das Urtheil unbegründet, ungerecht und falsch nennen, aber keine Parteilichkeit beargwöhnen. Der Schreiber, als er die Stücke las und den Eindruck des Gelesenen aufzuzeichnen versuchte, hatte es allein mit Unbekannten zu thun. Er kann füglich irren, in der Schätzung des poetischen Gehalts, er ist sich aber bewußt, den Leser dieser Musterung nicht durch absichtliche Verkennung des Guten irre führen zu wollen. Einige Stücke werden nur genannt, weil sie entweder von den Verfassern zurückgezogen wurden, oder fremdartige Stoffe behandeln, oder den Preisrichtern zu spät eingesandt sind. Bei denen, die in zwei Auflagen eingereicht wurden, ist nur die erste beurtheilt.

1. **Die Gründung Königsbergs.** Ein historisches Drama in 5 Aufzügen. Mit dem Motto:

> Zwar bin ich sehr gewohnt, incognito zu gehn,
> Doch läßt am Gallatag man seinen Orden sehn.

Der Verf., wie dies aus dem Motto zu entnehmen ist, will am Gallatage, der Jubelfeier der Stadt, sich zeigen. Er scheint nur den Wunsch zu hegen, daß sein Stück einmal gegeben werde, während die andern dramatischen Schriftsteller sich eine höhere Aufgabe stellten und wohl etwas Bleibendes liefern wollten. Es ist reichlich für Glanz und Pracht gesorgt in der Art, daß dadurch alle Wahrscheinlichkeit verflüchtigt wird und die Tragödie den Eindruck einer Oper in uns zurückläßt. Sechs Traumbilder werden uns in blendender Gestaltung gezeigt, ein Festzug kömmt vor, trotz dem in der Jungfrau von Orleans und in der Weihe der Kraft, die Musik eines Siegesmarsches ertönt, ein Wacht-

feuer brennt, der Blitz ſchlägt in die Eiche in Romove und verzehrt ſie in Flammen u. ſ. w. u. ſ. w.

Es nimmt ſich nach etwas aus, daß neben Ottokar der Kaiſer Rudolph von Habsburg ſich in Königsberg befand, aber der Dramatiker — und hier iſt nicht allein der Verf. dieſes Stückes gemeint — kann nichts daraus machen, was dem Romanzendichter und dem Romanſchreiber mindeſtens zu brillanten Schilderungen guten Stoff geben könnte. Dieſe können vielerlei vorausſetzen, indeß dem Schauſpieldichter es nicht erlaſſen wird, jedes Einzelne zu motiviren.

Der Verf. ließ es außer Acht, das Verhältniß zwiſchen Ottokar und Rudolph zu bezeichnen und ſetzte in die Stelle des Geſchichtlichen ſelbſt erfundenes.

Die Motivirung des bunten Gemäldes iſt nur obenhin und „ein glücklich Ungefähr", das in der einleitenden Erzählung ſpielt, macht ſchon von vorn herein mißtrauiſch.

Der Böhme Verſowitz, der in ſeiner Heimat in Macht und Anſehn ſtand, wird durch Ottokars Vorgänger aus Neid zur Flucht gezwungen. Er läßt ſich im Preußenlande nieder und findet gaſtliche Aufnahme bei dem heidniſchen Fürſten Sklodo in Quedenau, den die Verehrung des Kreuzes neben der der Götter nicht kränkt und zum Haſſe reizt. Die Böhmen, geführt von Ottokar in Begleitung Rudolphs von Habsburg, fallen ins heidniſche Land ein. Der Kampf der Chriſten iſt blutig. Ein Böhme Vratislav wird halb todt auf der Bahre und ein anderer Ritter Wenzel gefangen in Sklodo's Gehöft gebracht. Verſowitzens Tochter Jutta, die ſich der Verf. als eine Schutzheilige Preußens denkt, erkennt in Vratislav ihren Bruder. Sie und die Prieſterin Magita, Liebe zu Wenzel faſſend, verhindern den Opfertod, da nach der Sitte einer der Gefangenen in Romove den Göttern zu Ehren verbrannt werden ſollte. Wenzel empfängt von Jutta ein Schwert und verehrt ihr dagegen einen Ring. Verſowitz iſt von dem Gedanken erfüllt, an Ottokar die empfangene Schmach zu rächen. Der Ring ſoll ihm dazu das Mittel geben. Als Preuße verkleidet, wendet er ſich an den König unter dem Vorgeben, ihm wichtiges zu verrathen. Durch den Ring giebt er ſich als einen Abgeſandten der Seinigen zu erkennen und beſtimmt ihn, ihm zu folgen, damit ohne Schwertſchlag die Hauptfeſte der Samen von

ihm eingenommen werde. Ottokar läßt sich verleiten und wird in einen Hinterhalt geführt. Der König sieht sich bald entwaffnet und in Zwangste festgehalten und bewacht. Hier in Traumgebilden erblickt er, welches Glück einer hier zu erbauenden Stadt erblühen und was sich zu ihrem Heil 1355, 1455, 1655, 1755 und 1855 begeben werde. (Manches dürfte schwierig hiebei zu veranschaulichen seyn, wie die Gewinnung des Stapelrechts und das Recht, Münzen mit dem Bilde des Polenkönigs zu prägen). Ottokar gelobt, aus dem Traum erwacht, in Zwangste eine Burg zu errichten, sobald er der Freiheit sich wieder erfreuen werde. Es erscheint Magita, die Tochter des für die Christen günstig gestimmten Krive. Dieser hält es für rathsam, sich der Nothwendigkeit zu fügen und dem Unternehmen der Ritter nicht zu widerstreben.

Frei ist, wer die Nothwendigkeit erkennt
Und sie erhebt zur freien Selbstbestimmung (!!!)

Bratislav erhält Kunde von Ottokars Gefangennehmung. Es wird die Befreiung herbeigeführt und eine Verständigung mit Versowitz, so daß dieser in die Worte ausbricht:

Der Himmel hat
Durch König Ottokar den alten Haß besiegt.

Den Samländern wird versprochen, als freie Männer zu leben, sobald sie sich zur Taufe entschließen. Sklodo widerstrebt Anfangs

Ach, welche Zwietracht
Erregt der unduldsame Christengott,
Der neben sich nicht andre Götter leidet.

Er wird Christ und wendet dadurch das Herz des Sohnes von sich ab, auf den nun die Feldherrnwürde übergeht. Aber diesem geräth es nicht, das Vaterland von den Rittern zu befreien. Er kömmt in die Gewalt des Böhmenkönigs und erfährt die Großmuth dessen, dem er nicht zu schaden vermag.

In den Grundstein der zu erbauenden Burg bei der feierlichen Weihe des Platzes, der Ottokar, Rudolph v. Habsburg, Otto v. Brandenburg, Poppo von Osterna u. s. w. beiwohnen, werden allerlei bedeutsame Kostbarkeiten gelegt, vor allem der Ring, der Wenzel mit Jutta verband und die zuerst feindliche Begegnung

der beiden Landsleute Ottokar und Versowitz veranlaßte. Es wird die Zeit vorbereitet:

Da Fürst und Volk ein Geist, ein Herz, ein Glaube
Von Fels zu Meer durch alle Gauen eint.

2. Die Gründung Königsbergs. Mit dem Motto:

Ans Vaterland, ans theure, schließ dich an.

3. Herkus Monte. Dramatisches Gemälde der Vorzeit, in vier Aufzügen und einem Vorspiel.

Das Stück, eines der besten, ist von Wien eingesendet. Es trägt die Spuren der flüchtigen Abfassung schon äußerlich zur Schau in der schlechten sorglosen Handschrift. Durch eine Zerflossenheit wird das dramatische Interesse sehr beeinträchtigt, wenn es auch an Charakterzeichnung keineswegs fehlt.

Das Motto: „Was an den Grenzen zweier Welten steht, ist dem Untergang geweiht" bezieht sich ohne Zweifel auf den Hauptheldeu, der im Herzen Christ ist und voll Vaterlandsliebe darnach ringt, seine Heimat von den feindlichen Einzöglingen zu befreien. Heilig ist ihm die Eiche, unter deren Schatten seine Ahnen sich den Göttern nahe fühlten, aber er betet zum Kreuze, das wir — wunderbar genug — daneben errichtet sehen.

Der Grive verlangt von den jungen Männern, die sich zum Befreiungswerk verbinden:

Ihr sollt von jetzt euch selbst nicht mehr gehören,
Nicht Väter seyn, nicht Gatten, Brüder, Freunde,
Nur Krieger unermüdet ohne Wandel,
Dahinten alles, nur ein einzig Ziel
Vor eurem Auge — Vaterland und Götter.
Nicht rechts, noch links und nimmer rückwärts wende
Sich euer Blick — Grad auf! Voran!
Das Schlachtschwert an die Faust gewachsen, fest
Die Brust vom Panzer eingeschnürt sollt ihr
Jedwedem Fühlen streng den Eingang wehren.

Monte schwört nicht, aus Stolz und selbstbewußter Kraft will er nicht dem vorgesprochenen Schwure sich anschließen

Es ist das einzig Gute doch im Leben,
Das eigne Heil mit eignem Sinn erstreben.

Der Christ Hirzals, dessen Freundschaft er als Gefangener einst genoß (im Vorspiel ist dieses leider nicht ausgeführt), befindet sich in der Zahl derjenigen, die bei einem Siege über die Ritter in die Hände der Preußen gerathen.

Er ist mein Siegesantheil, alles andre nehmt!

ruft Monte und will ihn der Opferung entziehn, aber das Loos entscheidet anders und ohne Groll gegen Herkus Monte fügt er sich nicht nur in das bestimmte Schicksal, sondern tröstet ihn auch

Nicht eure Götter wählten,
Mein Gott hat es gethan.

im Flammentod.

geläutert flieht
Auf schnell gewachsner Schwing' empor die Seele.

Um so tiefer ist aber der Schmerz des preußischen Helden, der, wie in der Freundschaft, so auch in der Liebe nicht glücklich ist. Romeda, welche Samile von ihrem Vater gekauft hat, ist zugleich die Erkohrne des Ritters Cuno.

Samile verräth seinen landsmännischen Nebenbuhler beim Komthur. Er äußert gegen diesen:

Ich habe kein Gewissen, will nicht Ehre
Noch Lust.
Gebt als Sold
Als nächtlich Ruhekissen, Speis' und Labung
Mir Rache nur.

Samile ist das böse Princip, das nicht eher Verwirrung anzustiften aufhört, bald seinem Volk, bald den Christen zu verrätherischen Diensten sich erbietend, als bis es heißt: Preußen ist nicht mehr! denn auch die Sieger empfangen es nur als eine Brandstätte. Oft in Gefahren schwebend, bebt der Tod gleichsam vor seiner Schlechtigkeit zurück. Die Heiden, da sie sich von ihm betrogen sehn, wollen ihn ermorden.

Giebt es keinen Ast
Im Walde stark genug, die ekle Lasterbürde
Für eines Athems Länge nur zu tragen?
„Nicht doch — Ruskaitis zürnt."
Werft ihn ins Meer!
„Ins treue fromme Meer, das unsre Segel trägt,

Mit gelbem Bernstein unsren Strand vergoldet?
Das wär' der Dank?"
Stoßt ihm das Schwert ins Herz!
„Das Schwert, das für das Vaterland gefochten,
Mit seinem schmutzgen Blut entweihn?"

Samile, der allein das erringt, was er erstrebt, bildet den entschiedenen Gegensatz zum Haupthelden, der auch die Gesinnungsgenossen in denen verliert, die den Schwur zur Befreiung des Vaterlandes leisteten. Theils rafft sie vor ihm ein jäher Tod dahin, theils werden sie abtrünnig und bekennen sich zum Christenthum. Er zagt nicht bevor er fällt.

Warum
Soll ich mich selbst als meinen Stab nicht fassen?

Nomeda wird dem in Königsberg eingeschlossenen Hochmeister von Kuno übergeben, der sie durch Samile's Dazwischenkunft dem Geliebten raubt. Nomeda soll, nachdem Heilsberg und Bartenstein bereits in Flammen aufgegangen sind, den gefürchtetsten Heerführer der Preußen entmuthigen, da er zu einem Sturm auf die Stadt sich rüstet, sie wird auf den Wall gestellt, um allen Gefahren preisgegeben ihn zum Aufgeben des kühnen Unternehmens zu vermögen. Nomeda findet Gelegenheit zu entfliehn, um im preußischen Lager den Freund aufzusuchen. Dieser wendet sich von ihr ab, indem er sie, Verläumdungen Glauben schenkend, der Untreue bezüchtigt, wie er überhaupt an all den Seinigen verzagt

Des Volkes Stamm
Ist bis aufs Mark verfault.

Still in der Nacht rückt der Komthur heran zum Entsatz von Königsberg. Obgleich mit überwiegender Heeresmacht versehn, fürchtet er dennoch den tapfern Herkus Monte. Allein es wird ihm leicht, ihn unschädlich zu machen. Er findet ihn schlafend und versetzt ihm den Todesstoß. Nomeda, die zu spät dahin eilt, ergreift das Opfermesser der Priesterin Pogesa und stößt es sich in die Brust. Pogesa in prophetischer Erregung sieht ein neues Geschlecht erstehn und mit ihm steigt Glück und Segen empor.

In vielen Theilen müßte das Stück eine Veränderung erfahren, um bühnengerecht zu heißen. Des Unwahrscheinlichen und Unpassenden ist in ihm zu viel.

4. Herkus Monte.

Aus Nordenburg eingesendet.

5. Ritter und Preußen.

Der Hauptheld ist Herkus Monte.

(Fortsetzung folgt.)

Briefliche Mittheilung.

Als Notiz für Provinziell-Literarisches theile ich mit, daß Professor Schleicher in Prag seine litauische Grammatik fertig hat. Augenblicklich befindet sich ein Lehrer des hiesigen Kreises, Kumutatis aus Gr. Kakßen bei ihm, um mit ihm die Grammatik durchzugehen. Schleicher giebt ihm die Reisekosten. Bei Schleichers großer sprachlicher Begabung erwarte ich viel von dem Werke.

Auf meinen Antrag hat der Herr Minister v. Raumer dem Kumutatis auch 25 Thlr. zur Reise bewilligt.

Ragnit, Juni 1853.

Jordan.

Todes-Anzeige.

C. Mühling, Rektor der evangelischen Stadtschule in Rössel, der vieljährige Mitarbeiter an dieser Zeitschrift, starb an den Folgen der Cholera am 26. Okt. 1853.

Die dramatiſche Preisausſchreibung.

(Fortſetzung.)

6. Pregolla.

Ein loſes Szenengefüge ohne Poeſie und Geſchmack. Der Verf. giebt ſeinen Patriotismus im Ausframen antiquariſcher Kenntniſſe kund. Sie werden zum Uebermaaß in den Zwiegeſprächen entwickelt und dabei Bilder zur Erklärung lokaler Verhältniſſe, ehemaliger Sitten und Gebräuche entworfen. Es iſt ſo viel Stoff zuſammen gedrängt, daß kein feſſelndes Intereſſe entſteht und daß ſelbſt der, der die Geſchichte kennt, durch das Detail der Schilderungen überraſcht wird. So heißt es:

„Leichtſinnige weißt du nicht, daß nur Jungfrauen das Euter der weißen Stärke berühren können?“

In einer weitläuftigen Auseinanderſetzung, die mit „Schon lange“ anhebt, wird dargethan, wie Marienburg allmählich das geworden, was es dermalen ſey. Aus einem Bericht über den Bernſtein lernt man, in welchen Formen er vorkömmt, daß es weißen gebe und der ſchwarze ſelten ſey. Eine ganze Szene hindurch von Verwandlung bis zu Verwandlung wird im Marienburger Conventskremter an der Tafel ein Geſpräch geführt über die Einrichtungen und Statuten des Ordens, daneben iſt auch von Marzipan und der Güte des Danziger und Thorner Weins die Rede.

Das Szeniſche wird dem Decorationsmaler überlaſſen, dem die ſchwierigſten Aufgaben geſtellt ſind. In einem Akt (es ſind deren fünf) finden gewöhnlich vier Decorations-Veränderungen ſtatt.

Das Trauerſpiel in Proſa (bisweilen kommen einzelne Verſe, Alexandriner, gereimte Geſänge vor) ſpielt großentheils in Marienburg im 13. Jahrhundert. Der Hochmeiſter wird nicht genannt

Es treten mehr als 20 redende Personen auf. Die Hauptpersonen sind die Ordensritter Guno und die Tochter des Kriwe Pregolla. Die Bezüge zu Königsberg reichen nicht weiter, als daß man bei der Pregolla an die denkt, die dem Pregel den Namen gab und einmal Ottokar genannt wird.

Guno unternimmt, vom Segen des Hochmeisters begleitet, einen Zug nach Romove. Der Kriwe hat in wachen Träumen sich überzeugt von der Nichtigkeit der heidnischen Götterwelt. Er ist im Geiste Christ und seine Seele ist von dem Spruch erfüllt: „Friede sey auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen." Seine Tochter Pregolla, die die Schlange des Pikollos zu hüten hat, hat diese entschlüpfen lassen, denn ihr Sinn ist mit dem Ideal beschäftigt, das sie im Traum gesehn. Sie wird geliebt von dem rohen Scurpan Prarein. Guno von den Heiden überfallen, entwaffnet, geht als Gefangener in den heiligen Hain seinem Opfertode entgegen. Pregolla gewahrt ihn und erkennt in dem Ritter ihren Auserwählten. Auch er kann die Empfindung nicht bemeistern, die die Neigung ihn erwidern lehrt. Der Kriwe hebt in Rücksicht seiner das Todesurtheil auf. In einer geheimen Unterredung, geleitet von der Liebe zur Tochter und vom Wunsch, Preußen zu einem andren Staat erhoben zu sehen, macht er ihm den Antrag, König seines Landes und Gatte seiner Tochter zu werden. So sehr kann Guno nicht dem Gelübde des Gehorsams und der Keuschheit Hohn sprechen. Seine Entgegnung ist ein entscheidendes Nein. Da beschließt der Kriwe seinen Tod, doch soll er nicht durch den Opferstahl sterben, sondern in einer Höhle am Meer verschmachten. Pregolla auf einem Kahn rettet den Ritter. Glücklich entflieht er und eilt nach Marienburg, aber mit schwerem Herzen, denn seinem Gewissen nach hat er den Ordensschwur gebrochen. Er berichtet den Rittern von der Stimmung des Kriwe und verhehlt nichts von dem, was er erfahren. Zu seinem Heil bestimmt der Hochmeister, daß er Preußen verlasse und erwählt ihn zu einer Sendung nach Venedig. Indeß ist auch Pregolla nach Marienburg gewandert und hat einen Caplan gefunden, der sie im Christenglauben zu unterrichten verspricht. Ihr verschmähter Liebhaber Prarein weiß, wohin das Herz sie zog und er kennt seinen Nebenbuhler. Da Guno sich eben von Marienburg verabschieden will, erschlägt er ihn mit der Keule. Sie wird

nun mein denken, ruft er, „denn jede Thräne heißt nun Prarein.“ Guno, der sterbend sich in den Armen Pregolla's sieht, verhaucht seinen Geist mit den Worten: „O süßer Gruß des Todes und der Liebe!“

7. Nomeda oder die Helden von Rudau. National-Drama in 5 Akten von Leopold Witthart.

Der Inhalt ist folgender:

Um den deutschen Ritterorden haben sich verdient gemacht Ibute, ein bekehrter Preuße, der als Herr von Rudau und Koptau das volle Vertrauen des Hochmeisters und des Marschalls besitzt und der Schuhmacher Hans von Sagan, der die Waffen ergriffen und mit anderen Helden den Littauer Fürsten Kynstut als Gefangenen nach Rudau gebracht hat. Ibute ist Vater von zwei Töchtern Anna und Nomeda. Wenn man sie sieht, ist es „schwer zu sagen, ob der Tag schöner sey als die Nacht.“ Die letztere „mit heilig gerichteten Sinnen“ schwärmt für die Beglückung des ganzen Preußenlandes durch die Weihe des Christenthums. Der offne, edle, tapfere Kynstut macht auf sie einen tiefen Eindruck. Sie ruft aus: „Welch Heldenbild in tiefem Weh gehärtet!“ und beschließt ihn den alten Göttern abtrünnig zu machen, deren Verehrung mit echter Vaterlandsliebe ihm zu einem Begriff verschmilzt. Der Vater läßt den Gefangenen in einen sicheren Verwahrsam bringen, da dieser sich durch kein Versprechen verpflichten mag und als abgeschworner Feind des Ordens wie früher so auch jetzt zu entrinnen trachtet. Hochmeister und Marschall sind damit zufrieden, daß er in Rudau festgehalten werde, um „die Feinde dorthin zusammen zu locken“ denn so kann daselbst ein „Hauptschlag“ erfolgen. Nomeda in Jünglingstracht befreit ihn und begiebt sich mit ihm nach Littauen, um im Heidenland Christi Lehre zu verbreiten. Sie bekehrt vort Kynstuts Schwester. Die Seinigen sind um ihn selbst besorgt, da er in Liebe gegen die entführte Christin entbrannt und sich von ihr, die gern seine Neigung erwidern würde, wenn er getauft wäre, den Unterschied zwischen dem christlichen Glauben und dem Götzendienste vortragen läßt. Jagiello, sein Neffe, bezichtigt und verdächtigt sie als eine Zauberin. Männer des Ordens kommen nach Littauen als Ab-

gesandte und suchen die Abtretung einer Burg und die Auslieferung der Nomeda zu bewirken. Wenn Kynstut weniger Held wäre, so würde sie mehr trauern. Nomeda muß den Rittern folgen. Die Liebenden sind getrennt. Sehnsucht führt aber Kynstut nach Rudau zurück. Sie verlangt nach keinem anderen Brautbett als nach dem Grabe und sie stirbt, da sie ihn in den Armen hält. Jagiello nämlich hatte sich dem Oheim nachgeschlichen, um den Todespfeil auf sie abzudrücken; er belauscht das Liebespaar und voller Zorn tödtet er beide. Das Ende ist ein Schlachtgemälde. Der Orden schlägt die Feinde. Hans von Sagan erscheint „an der Spitze der Schützengilde das Banner von Königsberg tragend". Der Sieg auf Rudau's Gefilden wird aber erkauft mit dem Tode des Marschalls.

Nach der Anlage sollte offenbar das Drama mit dem Triumph der verscheidenden Nomeda endigen über Kynstut's Sinnesänderung, der den Glauben, den er durch einen Eidschwur gebunden nicht lebend ergreifen konnte, mit Todeswunden sterbend umfängt. Demnach ist das in shakspearisirendem Styl nicht ohne Poesie ausgeführte Stück im Ganzen verfehlt und ebenso in manchen einzelnen Theilen. Bei den beiden Hauptpersonen giebt die nächtliche Flucht und das Zusammenleben am fürstlichen Hof Anstoß, da beide vor überschwänglich üppiger Liebe sich oft in den Armen liegen. „Umfang' ich dich, fragt Kynstut, ach mit gewalt'ger Lust zuckt heiße Lieb' in dein' aus meiner Brust" wogegen ihre Versicherung „das Kreuz, das halt' ich vor, wenn er am wildsten wirbt" die Zuschauer wenig beruhigt.

Die Verse, in denen die höher gestellten Personen sich hören lassen, sind in der Regel als Prosa geschrieben. Es kommen auch Zeilen mit Reimen und verschränkten Reimen vor, die, wenn nicht undeutlich, so sehr gezwungen sind:

Blühen im Wonnemond rings unsre Fluren, blühen auch wir;
Sonne noch freundlich scheint, bös Wandels Spuren nicht wünsch' ich mir.

Der Verf. ist ein Königsberger. Man liest: klammer Schnee, Keile hüten, Deez oppen Müh. Das Charakteristische ist erstrebt, aber es sind keine Charaktere entstanden. Jenes will sich bemerkbar machen im Branntwein-Humor des Hans von Sagan und den komischen Figuren. So soll sich dieser im Munde der

Leute als „Sagan" erhalten, weil der Marschall in einer Frage das Wort: „sag' an" gebraucht, so wunderbar in Hans Sagan sich auch das: „A, A, A!" ausnimmt. Equus verdreht er zu Ekelus, indem er sagt: „Rathdiener und Ekelus, warum soll ich denn nicht zugleich Reiter und Pferd seyn können. Als es sich um die Erhebung des tapfern Hans von Sagan handelt, so wird als Wappen vorgeschlagen: „ein silberner Leisten im schwarzen Schuhwichsfelde." Merkwürdig ist es, daß Hans hochdeutsch spricht, indessen seine Handwerksgenossen sich platt im Plattdeutsch vergehn und ihm nichts nachgeben, dessen letzte Verse, mit denen er auf dem Rudauer Schlachtfeld die Feinde verfolgt, angeführt zu werden verdienen

Wir wollen Regen seyn — — fort sie spülen, sollen
unsre Donner und Blitz im Hintern fühlen.

Ein Scherz wird „mit Gelächter" aufgenommen. Man hebt dem Rathsdiener den langen Talar auf, so „daß zerrissene Beinkleider zum Vorschein kommen." Mit dem ersten Helden ist es oft gleichfalls übel beschaffen. Winrich von Kniprode hätte, wie es in der „Pregella" geschehen ist, nun schlechtweg als Hochmeister aufgeführt seyn sollen, denn er ist nichts mehr als „ein gütiger Herr." Er giebt dem Hans von Sagan ein Faß Bier zum Besten, das mit Ochsen auf die Bühne gebracht wird, er erhebt ihn in den Adelstand und beschenkt die Schützen, zu denen er gehört, mit einer Fahne. Sonst handelt er nicht, sondern fügt sich nur. Wenig bedeutungsvoller ist der Marschall Schindekopf. Die Schlußverse dürften daher nicht den beabsichtigten Effekt erzielen, abgesehn davon, daß der Marschall Preußen nicht füglich Vaterland nennen konnte:

Mein hohes Glück möcht ich Euch All'n verleiden,
Für's Vaterland zu leben und zu sterben.

8. Winrich v. Kniprode. Drama in fünf Akten.

Der Verf. war vielleicht der Meinung, daß ein Trauerspiel nicht für eine heitere Feier passe und quälte sich ab, seinem Stück, das offenbar mit dem Tode des Ritters und seiner Geliebten schließen mußte, ein mildes wenn auch kein versöhnendes Ende zu

geben. Das Ungenügende bekannte er wohl selbst durch den Vers des aus dem Sommernachtstraum gewählten Motto's

Der Vorsatz bleibt doch gut, wenn wir ihn nicht erfüllen

Bei Winrich von Kniprode und seinem Marschall denkt man unwillkührlich an die Schlacht bei Rudau. Die Handlung des Dramas spielt aber ungleich früher. Der Hochmeister, den man sich jung zu denken hat, theilt das mit einem von ihm begünstigten Ritter, daß er eine Liebe nährt, die durch die Verhältnisse schmerzlich zurückgedrängt wird. Das Leben im Haupterdensschloß, in dem ein Theil der Handlung spielt, gewinnt dadurch ein durchaus andres Ansehn, als es sich in der Strenge der Statuten ausprägt. In der Ritterkapelle soll eine Trauung vor sich gehn und im Remter neben dem Hochmeister verweilt die Pflegetochter des Bürgermeisters von Marienburg, die seine Liebe erwidert.

Laima, die Tochter des littauischen Fürsten Kynstut, ist im Walde durch die Entschlossenheit eines Ritters, Namens Walther, gerettet durch Erlegung eines Wolfes, der sie sich zur Beute ersehen hatte. Das heidnische Frühlingsfest soll gefeiert und ein Gefangener geopfert werden. Dieses ist Walther, welcher die littauische Jungfrau liebt und von ihr geliebt wird. Sie eilt in das Lager der Christen. Von Bruno, einem zechlustigen Ritter, wird sie durch schimpfliche Zumuthungen gekränkt, während sie von Seiten des Hochmeisters und seines Marschalls eines freundlichen Empfangs sich zu erfreuen hat. Man dankt ihr, zur Erlösung des Jünglings die Hülfe der Ritter in Anspruch genommen zu haben. Der Hochmeister bricht auf und, von Laima geführt, geräth Kynstut in seine Gewalt und der Ritter Walther wird vom Scheiterhaufen befreit, den er eben bestiegen hatte. Vergeblich wollte der Krive ihn überreden, seinen Gott abzuschwören um seine Bande gelöst zu sehen. Jetzt ergeht an Kynstut und den Krive die Mahnung, die Taufe zu empfangen. Der Priester ersticht sich mit dem Opfermesser und der littauische Fürst wird als Gefangener nach Marienburg gebracht. Auch Laima kömmt dahin. Im Hause des dortigen Bürgermeisters findet sie Aufnahme, dessen Pflegetochter Maria von Alvensleben des Hochmeisters Zuneigung besitzt.

Wenn in den volksthümlichen Partien, die in der Versfragödie in ungebundener Sprache abgefaßt sind, der Verf. ganz der Zeit vergißt, um durch komische Züge zu wirken, so daß er von puderköpfigen Anwälten spricht, so hört auch das 14. Jahrhundert auf in den Szenen, die uns in das Haus des Bürgermeisters versetzen. Maria steht hier als Fräulein der Fürstin Laima gegenüber. Wenn vom Hochmeister die Rede ist, so von Sr. Durchlaucht. Bevor der Ritter Walther zu den Frauen eintritt, wird er in förmlicher Weise gemeldet. Die Fürstin wird in einer Sänfte nach dem Schloß gebracht. Daß Laima eine Fremde, eine Heidin, eine Littauerin ist, erkennt man nirgend.

Laima ist geneigt, das Christenthum anzunehmen und Walther gehört zu den Rittern, die nicht das Ordenskreuz tragen; demnach steht, da der gefangene Kunstut nicht widerstreben darf, der Verbindung nichts entgegen. Beim Hochmeister aber walten Bedingungen ob, welche seiner Liebe schroff entgegenstehn, wenn er auch gegen Maria erklärt

Euch nicht zu lieben,
Kann weder Wort noch Satzung mir gebieten,

Doch sieht er sich gezwungen, das holdselige Weib zu meiden

wenn die Achtung
Ich wahren will, die ich dem Orden, dem
Gelübd, mir selber schulde

Maria beschließt da, weil sie nicht mehr ihm leben kann, zu sterben.

Kunstut, dem im Schloß die schwerste Behandlung zu Theil wird, hat zum Wächter einen getauften Littauer. Ihn überredet der Fürst, wieder dem Vaterlande sich anzuschließen und sich ihm durch den Tod des feindlichen Oberhauptes verdient zu machen. Der Wächter, der zugleich der Diener des Hochmeisters ist, verspricht, ihn Abends zu erstechen, wenn er wie gewöhnlich ihm die Rüstung abnimmt. Aber er läßt im entscheidenden Moment das Messer fallen, als der Ritter Walther dem arglosen Hochmeister gute Nacht zuruft. Der Diener vermeidet nicht den Mord zu begehn, aber er ist dem Gefangenen zur Flucht behülf-

lich. Sie gelingt und Walther empfängt eine gefährliche Wunde, als er den Entrinnenden zurückhalten will.

Das Ende des Drama's ist ein bunter Wirrwar. Der Hochmeister erkennt das selbst und muß daher die, die im Remter versammelt sind, um Entschuldigung bitten

Vergebt mir werthe Gäste diese Störung

aber bald darauf ruft er wieder

Wie — eine neue Störung!

Bruno wegen der der Fürstin Laima zugefügten Unbill soll sich einem Gottesurtheil unterwerfen und sich zum Zweikampf stellen. Da niemand mit ihm fechten mag, so wird er aus dem Schloß verwiesen. Laima soll zum Traualtar geführt werden, deren Bräutigam im Blute schwimmt.

Maria, statt als ihre Begleiterin sich dem Brautzuge anzuschließen, bleibt im Remter beim Hochmeister zurück, dem sie eine selbst gestickte Schärpe anlegt, dem sie, sobald sich alle entfernt haben, ihre Empfindungen offen gesteht und ihm die Erlaubniß abnöthigt, in männlicher Tracht neben ihm unter den Troßbuben kämpfen zu können. Der Hochmeister, um seine Würde äußerlich zu behaupten, läßt sie als wahnsinnig fortführen. Nachdem für die Heilung des verwundeten Walther gesorgt ist, versichert er, daß er dieses Land liebe, daß er einsam wallen wolle den rauhen Pfad der Tugend und der Pflicht, bis ihm das Jenseits der Liebe Seligkeit schenke.

Das Stück ohne alle Beziehung auf Königsberg ist in einer gebildeten Sprache und in wohl klingenden Versen geschrieben, in denen nur zu viele Hiate stören. Von wahrer Poesie würde bei einem glücklicher gewählten Stoff mehr zeugen, als es hier der Fall seyn konnte.

9. **Waidot**, ein Drama.

Wenn das Drama auch mehr poetischen als theatralischen Werth hat, so ist es schon einzelner Szenen halber des Preises werth. Der Verf. hat es nicht außer Acht gelassen, ohne dadurch dem Ernst Eintrag zu thun, es als Festspiel hervorzuheben. Der Monolog: „Du schöne Stadt, wie theuer bist du mir" wird bei

der Darstellung ohne Zweifel einen bedeutenden Eindruck hervorbringen*). Um so mehr ist es zu bedauern, daß nicht der letzte Akt mit einem beziehungsreichen Moment abschließt, wenn auch nur durch eine großartige Gruppirung oder durch ein Bild.

Unter den Ordenshelden befinden sich Wange und Waidot, die beide gebrene Littauer sich zum Christenthum bekannt haben. Wange, dessen Tochter Waidots Verlobte ist, bereut seinen Göttern untreu geworden zu seyn, denn er sieht seitdem seine Kraft gebrochen und seine Tage getrübt. Waidot dagegen ein begeisterterer Freund des Ordens erkennt seinen Ruhm und seine Beseligung nur in ihren Thaten und in ihrem Glauben. Sein Vater Kynstut, der gefürchtete Littauer-Fürst, wird bei seinem Wagniß, Königsberg zu überfallen, gefangen und in Marienburg bewacht. Der Hochmeister ehrt in ihm den Helden und in der Hoffnung, durch Vertrauen ihn für sich zu gewinnen, läßt er ihn nach wie vor Waffen tragen und setzt einen bekehrten Littauer zu seinem Hüter.

Die Aehnlichkeit mancher Szenen wie die zwischen Kynstut und dem getauften Littauer, seinem Wächter, ist vielleicht nicht zufällig.

Wange entwirft den Plan dem Gefangenen die Mittel zur Flucht zu geben und auch Waidot, ungeachtet seiner gewissenhaften Treue, scheint dem nicht entgegenzustehn. Der betreute Kynstut hat die Kühnheit in Königsberg sich in das Schloß zu schleichen, um das Herz seines Sohnes durch den Begriff der Kindespflicht zu schmelzen und für das Heil des Vaterlandes zu erwärmen, damit ein glänzender Sieg über die Unterdrücker gefeiert werden könne. Wenn auch durch die Unterredung ein heftiger Seelenkampf entsteht, so besteht Waidot auf dem, was er als das Rechte und Edle erkennt. Die Schlacht von Rudau wird geschlagen. Wange und Alt, gleichfalls ein getaufter Littauer, und auch nur äußerlich dem Orden Treue haltend, verzweifelt nach dem Ausfall des blutigen Tages auch für die Folgezeit an dem Glück der littauischen Waffen. Alt, durch den Kynstut seine Frei-

*) So wurde vor der unglücklichen Zeit des Jubelfestes der Stadt ein Schiller. Ein Gelegenheitsgedicht hatte an der Gelegenheit seinen nothwendigen Halt.

heit erlangte, findet den Tod durch Waidots Schwert. Der Sieger ist dessen nicht froh

Ich that es nicht. Nein —
Du richtest Gott, du hast auch den gerichtet.

Wango nimmt Gift und Kynstut macht Friedensanträge.

Da die Rudauer Schlacht der Endpunkt des Stückes ist, so fällt es auf, daß der Hochmeister Winrich und noch mehr der Marschall Schindekopf, anstatt das historische Gemälde zu bilden, kaum mehr als Staffage desselben sind.

Waidot ist die Hauptperson, den die Geschichte Witowd nennt, sonst aber soviel als nichts von ihm meldet. Er ist ein Held im Beharren. Der Hochmeister sieht ihn „in echtem Glauben ohne Wanken feststehn" was auf der Bühne sich weniger gut ausnimmt als ein entscheidendes Handeln. Wie leicht wäre es gewesen im Gegensatz zu Wango, ihn thatkräftig auftreten zu lassen, wenn dieser seine Gesinnung verliegt und durch ein vorsichtiges klug berechnetes Benehmen sich in dem Maaß beim Orden Vertrauen erwirbt, als jener, der ehrlich ist, durch vorschnelles unverholenes Wesen Verdacht erregt, den er zuletzt durch Proben auf dem Schlachtfeld zu Schanden macht. Wie auch Waidots Reden lauterm Inhalts durch Gedanken, Wohlklang des Verses und Würde der Sprache anziehn, so sind die Hauptszenen doch mehr quälend als wohlthuend, wenn er als Sohn dem Vater, als Christ dem Heiden im Schloß in Königsberg gegenüber steht, wie später auf der Wahlstatt. Das ermüdet um so mehr als das Verhältniß zwischen Wango und ihm, seinem künftigen Eidam, manches Aehnliche hat.

Dem Drama fehlt es aber keineswegs an Mannigfaltigkeit. Die shakspearische Tonart ist hier glücklicher als in einem der anderen Stücke angeschlagen. Neben Waidot erwirbt sich um den Hochmeister auch kein kleines Verdienst Hans von Sagan. Er will nicht mehr, als daß es von ihm heiße:

Mit Bürgerarmen that ich Ritterwerke.

Im Anfange sehen wir, daß er als Schustergeselle an den Hochzeitsschuhen für Waidot arbeitet. Schon hier verräth sich in seinem Gespräch ein Eingehen auf politische Dinge. Er hat kei-

nen Glauben daran, daß Waidot es redlich mit dem Orden meint und er hält ihn für einen derjenigen Litauer, die nur so lang als Christen sich kund geben, als es selbstsüchtigen Zwecken förderlich ist. Hans von Sagan findet den Brief, den ein bestochener Mönch zu dem gefangenen Kynstut nach Marienburg befördern sollte, er greift als treuer Unterthan zu der Wehr. Auf die Nachricht, daß Kynstut sich im Schloß in Königsberg aufhalte, eilt er dahin, um ihn zu ergreifen und es wäre ihm gelungen, wenn er sich nicht daran durch die Einfalt der Seinigen behindert gesehen hätte, er thut sich auf dem Schlachtfelde hervor und seinen Ruhm verkündigt der verblutende Ordensmarschall und mit der Fahne erscheint er als derjenige, der den Sieg entschieden hat.

Hans von Sagan tritt meist nur in derb komischen, in Prosa geschriebenen Szenen auf. Diese mit dem Schustermeister und seinen Genossen, mit dem Pater und mit den drei Bürgermeistern Königsbergs sind nicht immer gelungen. Oft streift hier die Sprache an das Gemeine. Hans von Sagan verweist einen Verräther mit dem Wort zur Ruhe: sonst liegen „die Kutteln dir in den nächsten Minuten vor den Füßen." Wenn es dem Schauspieler leicht ist den Mönch als Caricatur zu geben, so ist dem Darsteller des Hans von Sagan eine sehr schwere Aufgabe gestellt, sich bei unedlen Mittelformen edel zu gebaben. Bei dem Talent des Verf. ist nicht daran zu zweifeln, daß er dem Schuhknecht eine würdige Gestalt geben könne, um ihn als ritterlich gesinnten Handwerker erscheinen zu lassen. Es ist ein durchaus origineller Charakter.

Eine theilweise Umarbeitung des werthvollen, die Flüchtigkeit der Abfassung nicht verläugnenden Stückes wäre höchst wünschenswerth. Sprache und Vers, so vorzüglich auch beide sind, werden durch Zusammenschmelzen und Abkürzen an kerniger Eindringlichkeit gewinnen. In den komischen Szenen ist viel zu mildern und zu streichen. Der letzte Akt muß ein andrer werden.

Der Verf. Erwin Schlieben hat, nachdem dies aufgezeichnet war, das Drama in durchgreifender Weise verändert und in jeder Weise verbessert, so daß es sich nun ungleich mehr zur Darstellung eignet

10. Hans von Sagan. Ein dramatisches Gedicht in fünf Akten.

Das Machwerk eines Schülers, wie es scheint, dem mancherlei noch nicht klar ist, am wenigsten was zu einem Drama gehört. Er macht Verse, wie folgt

Seit sie mir bei der
Geburt des Mädchens ist gestorben, hab
Ich mich u. s. w.
Von Alt und Jung gefeiertestes Mädchen.

Das Costüm ist so wenig gehalten, daß man auf der ersten Seite von Branntwein und Schnäpschen liest. In einer Schenke werden Soldaten für das Heer des Comthurs gewonnen durch Werber.

Das Stück ist kurz aber nicht gut. Es enthält die Geschichte eines Schustermeisters, der seine Tochter einem reichen Junker geben will, obwohl sie den Gesellen Hans von Sagan liebt. Durch seine Tapferkeit auf dem Rudauer Schlachtfelde wird auch der Sieg der Liebe erfochten.

11. Gertrude. Drama in 3 Aufzügen.

Ein Drama, das als Lustspiel gegeben werden könnte. Gertrude spricht: Es schwebt

mein Herz
In Liebe zu Kniprode und zu Kant.

Kniprode ist der Hochmeister, der hier den Helden mit dem Liebhaber vereinigt (dies ist, wie wir gesehn haben, nicht neu). Kant aber, der dem Mädchen ein Ständchen bringt, ist

Der seines Waffenschmiede-Handwerks wegen
Berühmte Kant.

Winrich ist mit ihm nicht zufrieden und, nachdem er über die Frage: Was ist des Lebens höchstes Gut? reflektirt hat, kömmt er auf den Gedanken, daß Gertrude Nonne werden solle, wobei er die Hoffnung nähret, sie einst als Abtissin zu begrüßen. Das ist nun wieder dem verliebten Kant gar nicht recht. Er hält nichts von den Klostergelübden. Ein ernst gemeinter Dialog von

11 Seiten wird über den Gegenstand gehalten. Winrich rührt die zärtliche Liebe des Nebenbuhlers. Er entsagt und tritt ihm die Schöne ab

Du hattest recht. Der Kampf ist ausgekämpft
Ich bin mit mir und meinem Gott versöhnt.

Unter den geschichtlichen Personen tritt auch der Marschall Schindekopf auf und zwar liebt dieser eine Waidelettin.

12. Die Ritter von Marienburg. Historisches Trauerspiel in 5 Akten. Von Eugenius Herrmann.

Die Tragödie in Folio ganz in Versen, mit endlosen Reden, die oft weit über das Maaß der langen Seiten hinausgehn, ist schon seiner Weitläuftigkeit wegen nicht darstellbar. Ueber die Handlung vergehn sieben Jahre und im Inhaltsverzeichniß wird darauf hingewiesen, daß die Tochter des Kastellans im ersten Akt als ein Mädchen von 14, im letzten von 21 Jahren erscheine. Wird sich eine Schauspielerin in eine solche Aufgabe finden können?

Der Verf. hat die gründlichsten Studien gemacht, um Nebensächliches mit gelehrter Breite auszuführen, wie das Rituale bei der Aufnahme eines Ordensritters. Und dennoch fällt die hingestellte Erfindung als unwahr zusammen und erregt als charakterlos durchaus kein Interesse. Das bedeutsam Historische, nämlich die Abtretung des Ordens-Haupthauses Marienburg an die Söldnerführer hat nichts Ergreifendes bei der Anlage des Ganzen im entscheidenden Moment. Männer wie Bartholomäus Blume, der nur beiläufig den Polen die Huldigung verweigert, Hans von Baysen, der zuletzt sein Verfahren gegen den Orden bereut, treten als unwichtig auf. Es handelt sich mehr um einen Kastellan, der nichtswürdigen Sinnes durch sein Vernehmen mit den Polen Marienburg dem Orden entreißt. Um die Gunst seiner Tochter Wanda bewerben sich der böhmische Söldnerhauptmann Ezirvenka und die Ordensbrüder v. Schlieben und v. Köckeritz. Schlieben schützt die Jungfrau gegen des ersteren Zudringlichkeit, weil er sie selber liebt, die aber dessen Freund Köckeritz bevorzugt. Des bedrängten Hochmeisters Hoffnung, der durch Verpfändung der Ordensschlösser sich allein des Schutzes der Söldner versichert, ruht auf den beiden Jünglingen. Schlieben ist freisinnig und

sieht sich nicht durch den geleisteten Ordenseid in seinem Gewissen beschwert wegen der Empfindungen, die er für Wanda nährt. Ein Büchlein, in dem er seine abweichenden Lebensansichten aufgezeichnet, kömmt in die Hände des Kastellans. Dieser begünstigt den mächtigen Czirvenka und benutzt das Gefundene, um den Ritter zu verderben. Im Kapitel verkündigt der Bischof, daß er als Ketzer aus der Zahl der Ritter ausgestoßen sey und es wird sein Schwert und sein Wappenschild zerbrochen. Die Erklärung erregt ihm nicht größere Trauer als die der Geliebten, die ihm keinen anderen Trost giebt als den

außer einem lieb' ich Euch am meisten.

Dieser Eine ist Köckeritz, der aber in ihr in keuscher Minne nur eine Heilige ehrt. Eine gegenseitige Zuneigung findet statt ohne mündliche Verständigung. Daher wird er als frei von Schuld vom Stuhlherrn der Vehme entlassen, denn wohl kannte der Kastellan die Wege, um die Sache vor das heimliche Gericht zu bringen und dadurch die beiden seinen verrätherischen Planen entgegen strebenden Ritter unschädlich zu machen. Durch die Anklage ward nicht Köckeritz, aber Schlieben entrückt und er erleidet den über ihn verfügten Tod.

Der Hochmeister zieht für immer aus der Ordens-Residenz mit langen Reden aber ohne sonderlichen inneren Kampf.

Nehmt hin die Schlüssel von Marienburg!
Unsre Sendung ist vollendet!

sagt er und ist zufrieden, nachdem Marienburg bereits von Czirvenka an den König von Polen verkauft ist, mit den Heiligthümern nach einem anderen Schloß zu übersiedeln. Der Kastellan versucht es im Bunde mit den Böhmen, durch Schließung des Thors ihn auch an der Entführung der kostbaren Kirchenschätze zu hindern. Wanda widerstrebt dem und wird vom Vater tödtlich verwundet. Ein Schöffe des heimlichen Gerichts erdolcht den Verräther. Ein Schlieben, der zu den Söldnerhauptleuten gehörte, geht in sich nach dem Tode des Vetters und steht seitdem für den Schutz des Ordens ein. Wanda ist gestorben, mit der Köckeritz nach dem Fall Marienburgs entfliehen wollte. Er bleibt, um dem Hochmeister zur Seite zu stehn.

Seht Meister dort ist sie vorangegangen,
Mein Lieb ist todt, der Schleyen ist dahin,
Ich bin nun euer.

Die Tragödie schließt mit: Herr Gott dich loben wir

Gern wird man davon absehn, daß es in den Ordensschlössern keine Kastellane gab, aber nicht, daß Wanda, die kein Kind mehr ist, in den Remtern umhergeht und ohne Scheu sich unter den Rittern bewegt.

Wenn die Sprache oft von poetischem Schwunge, auch von größerer Bildung zeugt als in den meisten beurtheilten Stücken, so stößt man auf die provinzielle Imperativform: fechte, helfe, was in der Mehrzahl der Preisstücke weniger auffällt, in denen man sich vieles muß gefallen lassen. Die Verse hören sich oft so an, als wenn man die Vossische Uebersetzung des Shakspear liest

Während dreißig Jahren
Soll sterben alle Menschheit aus.
Die Schranken zwischen uns zerbrochen liegen
In Trümmern da.

An Voß wird man aber wieder bei anderen Versen gar nicht erinnert

Denn es aus Zwang und ohn sein' Will'n geschah

Durch ein unnachsichtiges Kürzen würde in jedem Fall die dramatische Wirkung bedeutend erhöht werden. Die Vorzüge vor den durchaus nicht ebenbürtigen Nebenbuhlerinnen dieser Tragödie würden alsdann klarer hervortreten.

13. Die letzten Ritter von Marienburg. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Aus München eingesendet.

Als Jubelstück, denn von Königsberg ist nur in sofern die Rede, als eine Hülfsmacht aus Königsberg dem Hochmeister Ludwig von Erlichshausen die letzten Siege gegen die Polen erringen hilft und sich dafür Dank und Lob erwirbt, ist das Trauerspiel und auch sonst nicht zu brauchen.

Sowohl in der Geschichte Marienburgs als in den lokalen Beziehungen hat der Verf. oft fehlgegriffen, ohne in poetischen Gründen dafür Entschuldigung zu finden.

Zu der Liebe, die eine Jungfrau einem durch das Gelübde der Keuschheit gebundenen Ritter weiht, wie sie in manchem Preisstück behandelt ist, kömmt hier noch eine aufopfernde Freundschaftstreue zwischen zwei Rittern hinzu, die beide Cuno heißen. Neu ist sie nicht, eben so wenig, daß einer der Ritter die Geliebte erstickt, um der ihr bevorstehenden Schande zuvorzukommen. Der angedrohte Feuertod ist auch schon dagewesen.

Das unreife Erzeugniß bekundet sich als eine Schülerarbeit in Anlage und Ausführung, selbst in der Schreibweise (Sprachbildung, Orthographie und Schriftzügen). In Betreff der letzteren ist anzuführen.

Wo Liebende man von einand nicht trennt.

Dieser Vers kömmt zweimal vor. Man liest morgige Werke (solche, die morgen vollbracht werden sollen). Als Marienburg von den Polen gestürmt wird, brechen die Ritter mit einem Hurrah! zum Kampfe auf.

Die Verse sind nicht Jamben, sondern Reimzeilen mit jambischem Rhythmus

Ich zog nach Marienwerder mich ins Kloster,
Dort weilt' ich, bis der Vater kam zu mir
Und sagt', daß er mein Glück zu gründen, mich führ'
Zur Ordensburg. Die Furcht vor wild erboster
Soldschaaren Wuth zwang mich, hieher zu kommen.

Mit Vers und Reim macht es sich der Verf. leicht.

Doch lasset zum Gefecht euch nicht einfädeln,

der sonderbare Ausdruck erklärt sich durch den Reim Schädeln.

Im Trauerspiel tritt nur eine geringe Zahl handelnder Personen auf.

Der Woiwode Scherlenski zeigt sich in Marienburg in der Verkleidung eines Bauern, um eine geheime Unterredung mit dem Großmarschall Johann von Baysen zu führen, welcher Schloß und Hochmeister zu verrathen und seine Tochter Siegelinde dem polnischen König preiszugeben sich erklärt hat, wenn ihm die Statthalterwürde über mehrere, dem Orden abgenommene, Burgen überwiesen würde. Der Woiwode bringt ihm vom Könige die ur-

kundliche Bestätigung seines Verlangens, der des Empfanges gewiß, hatte die Tochter aus Marienwerder nach Marienburg gebracht. Siegelinde, so heißt dieselbe, liebte einen Neffen des Hochmeisters. Zur Verfolgung eigennütziger Absichten trennten Verwandte die beiden Liebenden. Ein plötzlicher Tod sollte das Ziel der Wünsche hingerafft haben, diese Kunde ging sowohl ihm als ihr, als dem vermeintlich überlebenden Theile zu. Cuno von Erlichshausen begab sich da in den deutschen Orden und that die drei Gelübde und Siegelinde ging in ein Kloster. Aus ihm nimmt sie der Vater, um sie an den König zu verkaufen, wovor die sonst zarte Jungfrau sich dermaaßen entsetzt, daß sie ausruft:

werden eines Königs Hure, nein —
Das werd' ich nicht

In größter Gefahr erfleht sie den Tod von der Hand des Geliebten und, da er Anstand nimmt, sich ihrer Bitte zu fügen:

Und die treue Siegelind wird Hur' —
Willst Hur' mich werden lassen?

Ein Sieg über die Polen ward erfochten und der Hochmeister besteigt den Thron (!) im Conventsremter, rühmt die Sieger und schärft den Rittern ihre Pflichten ein. Obgleich es sich zunächst nur um die Erhaltung der Mauern des Schlosses handelt und nicht um die der Statuten, so müssen die Ritter doch von neuem das Gelübde der Keuschheit beschwören mit der Verwarnung, daß ein Bruch mit dem Feuertode bestraft werde. In der Art wird plump genug die Tragödie eingefädelt. Cuno von Feuchtwangen hält den Freund zurück der mit Siegelinden entfliehen will, und als die Geschichte eines heimlichen Liebesbündnisses kundbar wird, nimmt er die Schuld auf sich. Ein aufgefangener Brief von weiblicher Hand soll an ihn gerichtet seyn. Erlichshausen giebt sich nun selber an. Keiner der Freunde nimmt die Selbstanklage zurück und beide werden in den Kerker geführt und zum Tode verurtheilt. Der Komthur zerbricht ihre Schwerter. Der strenge Richter, der Hochmeister, wankt bald in seinem Entschluß, da er sich aus seiner Jugendzeit einer gleichen Sünde erinnert. Baysen verspricht der Tochter einen der Ritter zu befreien, wenn sie nicht länger seinem Plane widerstrebt

Zwei Wege ſtehn dir offen:
An den Hof von Polen führt
Dich Scherlensky oder du biſt eine Mörderin.

Der Kerker wird geöffnet aber der Geliebte weicht nicht, da ſein Freund nicht mit ihm gerettet werden kann. Der Hochmeiſter bei dem Verhör verheißt den tapfern Rittern Verzeihung, ſobald ſie die Dirne verrathen wollen, die als ihre Verführerin die Strafe erleiden ſoll. Der peinlichen Szene macht da ein Sturm der Polen auf das Schloß ein Ende. Im Kampf erhält Cuno von Erlichshauſen die Todeswunde. Bevor er ſtirbt ſenkt er der Geliebten auf ihren Wunſch den Dolch in die Bruſt. Das Schloß ſtürzt zuſammen. Der Hochmeiſter findet unter den Trümmern ſein Grab und ebenſo Bayſen, der ſich an die Worte erinnert, die in des Hochmeiſters Rede im Conventskremter nachdrücklich hervorgehoben wurden.

Gar oft trägt ſeiner Thaten Lohn
Der Böſe hier auf Erden ſchon.

14. Andreas Brunau oder Königsberg im Jahr 1455.

Für ein Jubelſtück war es nicht paſſend, wenn der Held ſich rühmt,

Vom freien Königsberg
Der letzte Bürgermeiſter

zu ſeyn. Man begreift nicht, wie er ſterbend eine Stadt zu ſegnen vermag, von der er ſagt:

Dein Gott iſt nur der Mammon. Seinetwegen
Gabſt du des künft'gen Ruhmes Palme auf.

Kein Intereſſe vermögen wir den Perſonen und den Zuſtänden abzugewinnen. In der Weiſe wie Brunau als Bürgermeiſter der Altſtadt für Königsberg, das nach Losſagung vom Orden zu Land und Waſſer vom Spittler bekämpft wird, handelt und ſich opfert, verräth ſich keine Größe, welche uns Achtung einflößt, in dem Liebesverhältniß zwiſchen Winrich und Elſa, den Kindern zwei

feindlich sich einander gegenüberstehender Väter, keine Innigkeit, welche unser Herz gewinnt.

Nur als Einleitung ist der erste Akt anzusehn, der die Nothwendigkeit einer Umgestaltung der Dinge ausdrücken soll, die in neuen Erscheinungen sich kundgiebt. Die Bibel ist gedruckt und versetzt einen unverwindbaren Stoß dem Papstthum, schon durch die Erinnerung, daß es einen Huß auf den Scheiterhaufen gebracht. Der Bürgermeister empfängt eine Bibel

Gottes Wort
Soll Mönchen nicht allein zugänglich bleiben.

Eine allgemeinere Bildung erzeugt eine freie geistige Bewegung. Der Sohn eines Stadtbeamten Winrich fühlte sich gedrungen nach Italien zu gehn, um die Kunde von einem höhern Streben in Kunst und Wissenschaft heimzubringen.

Das was die Altgläubigen als Ketzerei bezeichnen mögten, erregt in Elsa, der Erkohrnen Winrichs, lebhafte Theilnahme. Alles dieses ist mehr weitläuftig, als dramatisch ausgeführt.

In der Altstadt hat der Bürgermeister den Schultheiß zum Gegner, wie es scheint, aus Amtseifersucht. Dieser ist darüber ungehalten, daß die Tagsfahrtboten, die von Elbing gekommen sind, ihre Berichte anstatt im Rathhause, in der bürgermeisterlichen Wohnung abstatten, und er will nicht, daß Brunau „als König" den drei Städten Königsbergs obherrsche. Der Bürgermeister stimmt dafür, daß dem Bundesheer die von ihm geforderten Mittel gewährt werden, dem widerstrebt der Schultheiß, nur um gegen ihn aufzutreten. Der Zunftmeister, der vom Orden gewonnen ist, benutzt den Zwiespalt, um seinen verrätherischen Plan durchzusetzen. Auf dem altstädtischen Markt, auf dem man kurz vorher die Rathsherrn gesehn, erscheinen auf Anstiften des Zunftmeisters ein Paar Ritter und der geistliche Rath des Hochmeisters. Sie nähern unerkannt sich dem Schultheißen, eröffnen sich ihm und seiner Ehrbegierde Nahrung gebend, machen sie ihn zum Haupt eines Komplotts. Eine zweite Berathung unter Brunaus Leitung findet im Junkergarten statt. Während der Zeit wird von Rittern und Söldnern das Rathhaus eingenommen

Das ist Aufruhr!
„Nein es ist Rückkehr in den Schooß der Ruhe."

Des Bürgermeisters Tochter soll weggeführt werden, aber Winrich rettet sie, indem er den Zunftmeister erschlägt. Der Orden setzt sich in den Besitz der Altstadt und zum Bürgermeister derselben wird der Schultheiß ernannt.

Brunau tröstet sich damit, noch im Kneiphof sein Ansehn geltend machen zu können

So mag der Kneiphof denn
Alleine uns als Königsberg noch gelten.

Winrich, dem früher vom eignen Vater der Eintritt in des Bürgermeisters Brunaus Haus verboten war, begiebt sich abermals dahin und versichert ihm seine Treue, wird aber schimpflich abgewiesen. Brunau sieht in ihm einen heuchlerischen Mitverschwornen. Er haßt ihn schon um des Vaters willen „den Henker der Stadt" Nur weil Winrich aus Räuberhänden Elsa befreit hat, schenkt er ihm das Leben, entläßt ihn aber mit Flüchen

Weh —
Wenn nur dein Fuß auf meinem Weg begegnet!
Hinweg!

Als der Kneiphof belagert wird, ist es Winrich in schwarzer Rüstung mit geschlossenem Visir, der dem Feinde mit Erfolg begegnet und Wunder der Tapferkeit vollbringt. Brunau verlangt des Unbekannten Namen zu wissen, der sich ihm aber aller Zureden ungeachtet nicht entdeckt. Die Uebermacht des Feindes ist groß. Mit der Altstadt neigt es sich dennoch zu Ende, aber das bedrohliche Schicksal ändert sich, als Winrich auf den Tod verwundet den Kampfplatz verlassen muß. Brunau weiß nun, wer die Edle sey und bittet ihm das gethane Unrecht ab, dem Helden, der allein zu retten vermogte. Im fünften Akt, der in der Domkirche spielt, weilt Elsa als eine Wahnsinnige am Grabe des Gefallenen und singt eine Romanze. Der Schrecken der Hungersnoth wird durch den Kampf um ein Brot bezeichnet, das ein Mann und ein Weib sich einander abringen wollen zur Erhaltung ihrer Kinder. Brunau schafft in diesem Falle Rath, der aber für sich keine Aushülfe kennt. Er nimmt Gift

Ich bin ein Mensch
und menschlich nur ist meine Kraft
— — — alle
und jede Abfuhr abgeschnitten, entblößt
sind wir von Pulver.

Bei allen Mängeln kann man der Composition Mark nicht absprechen, während bei der großen Zahl uns ausgedörrtes Gebein anstarrt. Ohne Verse würde sich der Andreas Brunau besser lesen lassen und kürzer ausgefallen seyn. Die Sprache, die im Ganzen gut ist, würde um einige geschraubte Stellen ärmer seyn und ärmer an neuen Wörtern wie Mißhäglichkeit, Kriegsgraus. Die Witze sind traurig, wie Bax vopiscum, die bildlichen Reden von Laus und Floh. Bei einem Trauerspiel kömmt beinahe alles auf den letzten Akt an, der hier ganz unbefriedigend ausgefallen ist.

15. **Herzog Albrecht.** Ein dramatisches Festspiel in drei Akten

In dem einleitenden Gedicht spricht der Verf. mit Recht die Besorgniß aus, daß es ihm mit dem Lorber nicht gelingen werde. Nichts ist poetisch und die Erfindung in dem Stück beschränkt sich auf einige Freiheiten und Abweichungen von der Geschichte, die bei einem Gegenstande aus dem 16. Jahrhundert mißlich sind. Friedrich von Sachsen starb nicht als Hochmeister und Albrecht der Herzog hatte nie eine Elisabeth zur Gattin.

Komisch nimmt sich in dem Drama aus, was ernst gemeint ist und das Spaßige in den Volksszenen erregt Mitleid. Für Unterhaltung ist gesorgt, wenn auch nicht durch den Dialog. Es kommen Ritter zu Pferde, es werden Glocken gezogen und Geschütze gelöst. Das Stück spielt in Königsberg und Danzig, in Wittenberg und Nürnberg, in Krakau und Wien, es führt uns die Landkarte von ganz Deutschland vor und bevor es Chausseen und Eisenbahnen gab, befördert es uns vorzüglich schnell. Eine Szene (von einem bis zum andern Dekorationswechsel) beträgt nur 20 Zeilen. Die Handlung umfaßt fünf Jahre. Um so auffallender ist es, daß man nichts Neues erfährt. Der geschichtliche Faden haspelt sich gleichmäßig ab auf vorgeschriebenen Pfo

den im Chronikenstyl, dessen Prosa in Versen nur um so übler klingt.

Albrecht wird zum Hochmeister gewählt. Er mögte weltlich werden und heirathen, aber seine Geliebte Elisabeth dringt in ihn, der höheren Bestimmung zu folgen. Diejenigen, die ihn gewählt haben, nehmen ihm das Wort ab, dem Könige von Polen den Huldigungseid zu weigern. Es giebt Krieg. Wie man sagt: es ist katholisch zu werden! so wird Albrecht, da die Noth ihn drängt protestantisch. Es steht nämlich zu erwarten, daß von Deutschland aus ihm Bundesgenossen, nämlich Luthers Anhänger, sich anschließen und ihm zum Siege verhelfen werden. Anfangs zögert Albrecht, bis Luther und Melanchthon in ihn dringen und der letztere ihn bedeutet:

> Ein Fürst, der weltlich ist, der sorgt für sich
> Und seine Nachwelt.

Albrecht wird weltlicher Herzog und Elisabeths Gemahl.

Einige 70 Verse werden am Schluß zum Preise der Jubelstadt deklamirt und passend ist es, daß das Ganze mit: „Nun danket alle Gott" endigt.

Bei Shakspear hat man bemerkt, daß in den ersten Versen der Szene meist das Lokal geschickt angedeutet wird. Das ist dem Verf. nicht geglückt. Die in Wien vor sich gehende Szene hebt mit den Worten des Kaisers an:

> Nun meine Freunde wie gefällt Euch Wien?

Abweichendes in der Sprache wie „ein weltlich Herzog" sind nicht selten.

16. Ludwig von Kalkstein, oder Recht und Rechte.

Drama in fünf Akten.

Motto: Vox populi vox dei.

Der Verf. bemerkt in der Einleitung, daß er den Kalkstein als einen starren, engherzigen und selbstsüchtigen Aristokratist, ihn wie die anderen Charaktere, genau nach der Geschichte gearbeitet habe

Der Schloßhauptmann Kalkstein als Hochverräther eingesetzt, wird auf das Fürwort der Kurfürstin und auf das Flehen seiner

Verlobten Anna v. Brand begnadigt. Der Kurfürst, um den Gefährlichen auf andere Weise zu fesseln und zwar an sein Interesse, dringt auf schnelle Vermählung mit der Tochter seines treuen Staatsdieners v. Brand, der als Gesandter am polnischen Hofe lebt. Kalkstein, sobald er sich frei sieht, entwirft einen neuen Plan, um die ständischen Rechte, denen der Kurfürst Geltung abgesprochen, aufzurichten. Die Liebe liegt ihm nicht am Herzen und er denkt nur daran, sich nach seiner Ankunft in Warschau dem Thron des polnischen Königs zu nähern. Kalkstein soll zur Trauung in der Domkirche erscheinen. Der Kurfürst, die Kurfürstin und Anna warten aber vergeblich. Ein Gerücht verbreitet, der Liebhaber sey auf und davon gegangen und zwar in staatsverrätherischen Absichten. Der Kurfürst will, daß der Entflohene ihm lebend oder todt zurückgebracht werde und ein Oberst macht sich anheischig, den Befehl zur Ausführung zu bringen. Kalkstein weilt aber noch in Königsberg, ja er hat die Kühnheit, sich verkleidet in die Kirche zu schleichen, um sich an dem Schauspiel der durch ihn veranlaßten Verwirrung zu weiden. Als er wähnt, daß sich niemand mehr im Gotteshause befinde, schwört er, die Rechte der Stände zu schützen und dem Kurfürsten Trotz zu bieten. Er schließt mit dem seyn sollenden Verse

Einer von uns muß fallen ich oder du

„Du!" tönt das Echo nach. Er erschrickt. Da tritt Anna vor, die ihn in der Kirche bemerkt hatte und sich lang verborgen gehalten, um ihn zu belehren, daß die Stimme nur der Wiederhall gewesen.

Der zweite Akt spielt zwei Jahre später. Der König von Polen versteht sich nicht dazu den Kalkstein, der sich nun in Warschau aufhält, auszuliefern, ja er wendet ihm seine Gunst zu, der auf der Oberlehnsherrschaft Polens über Preußen besteht und der über Brand, den Vater seiner Geliebten, in der Staatsversammlung einen glänzenden Triumph erringt. Ein brandenburger Hauptmann begiebt sich nach Warschau, um im schlimmsten Falle mit List und Gewalt den Verbrecher zurückzuführen. Kalkstein, obwohl als Gesandter der Stände unantastbar, wird ergriffen, als er im Garten sich zu einem Stelldichein mit der Verlobten einfindet. In Memel harrt er im Gefängniß der Todesstrafe ent-

gegen." Anna fleht abermals den Kurfürſten um Gnade an und erringt ſie, in ſo fern der Schuldige bereut. Kalkſtein zerreißt aber den kurfürſtlichen Brief, den er aus Annas Hand empfängt und geht dem Tode entgegen. Anna in feierlicher Erregung ſchließt mit prophetiſchen Worten. Sie ſieht wie „ein Einzigir ſpät den großen Sieg erringe" und „als Größter ſeines Hauſes throne." Da Friedrich der Große den Königsbergern nicht beſonders geneigt war, ſo fällt die Hinweiſung auf ihn auf.

Daß die Rechte ihre Kraft verlieren müſſen um des Rechts willen, wie der Verf. erweiſen will, dazu hätte das Stück einen Beleg geben ſollen. Der Nebentitel wird aber durch daſſelbe keineswegs gerechtfertigt.

Auch hier martert man ſich in Verſen ab, um Poetiſches zu ſchaffen. Uebel wird dadurch der dürre Kanzleiſtyl verdeckt. So heißt ein Vers:

Faſt ohne alles weitere Bedenken.

Die Reden ſind oft übermäßig lang. So ergeht ſich Anna in einer Paraphraſe von 67 Zeilen, wobei der Darſtellerin vom Verf. die Anweiſung gegeben wird, nicht zu deklamiren, ſondern ruhig zu ſprechen. Die komiſchen Szenen in Proſa ſind unglaublich witz- und geſchmacklos. Manches was in Breslau, wo das Stück geſchrieben iſt, verſtändlich ſeyn mag, iſt es hier nicht, ſo casus causus, Dingerichs.

17. **Souverain** Der große Kurfürſt im Verhältniß zu Kalkſtein und Rhode.

18. **Der Schöppenmeiſter Rhode und der große Kurfürſt.**

19. **Hieronymus Rhode, Schöppenmeiſter.**

20. **Aennchen von Tharau.** Ein Schauſpiel (in Proſa) in drei Aufzügen.

Motto: Auf dem Boden deines Herzens u. ſ. w.

Nach der gangbaren Eintheilung wäre für Schauſpiel Luſtſpiel zu ſetzen.

Der Verf. giebt nichts auf Geschichte und Costüm. Aennchen ist die Tochter eines Feldwebels, welcher von sich rühmt: „das Ehrenzeichen hat mir mein Feldherr an die Brust gesteckt." Mit dem Motiviren wird es merkwürdig leicht genommen. Der Kurfürst und die Kurfürstin klären Mißverständnisse auf, die in Bürgerfamilien vorkommen, und beglücken diejenigen, die der Berücksichtigung werth sind. Zu ihnen begeben sich ohne Weiteres Wito, ein Jägermeister: „er fürchtet zu stören", Aennchen und ihr Geliebter, Chasmindo genannt, dringt ohne Meldung ein, so daß der Kurfürst ihm mit den Worten entgegentritt: „Ich bin beschäftigt, wie ihr seht." Daß die Szene im kurfürstlichen Schloß ist, vergißt man, aber nicht daß sie in Königsberg spielt bei der Imperativform: verberge, lese, erschrecke.

Wito giebt vor, daß er es gewesen, der durch Erlegung eines Ebers auf der Jagd das Leben der Kurfürstin gerettet und wird zum Dank befördert und beschenkt. Der Feldwebel Wandel, der bei den Schweden gedient, kömmt nach Tharau, nur um seine Tochter zu besuchen, die daselbst erzogen ist. Er verspricht sie dem Wito als einem angesehenen Manne und will nichts davon wissen, daß ein Colloborator Dach sich um die Gunst des Mädchens bewirbt. Dieser als Dichter ergeht sich gern im Walde und vermeidet nicht die Stellen, wo das Hochwild steht, die zu betreten verboten sind. Wito benutzt es als Grund, den gefährlichen Nebenbuhler, der ihm in die Fährte kömmt, fest zu nehmen. Als Dach abgeführt wird, steckt er der Geliebten einen Brief zu, der ihn retten könne, sobald er in des Kurfürsten Hand gelange. Sie ist nicht darum verlegen, wie sie es anzustellen habe, denn sie hat des Kurfürsten Bekanntschaft gemacht, der in bürgerlicher Tracht nach Tharau kam. Wenn er sich auch nicht als der Herrscher zu erkennen gab, so sagte er ihr doch: „er (der Kurfürst) wird für dich thun, was zu deinem Besten dient." Auch mit der Kurfürstin stand sie bereits in einem Vernehmen. Dieselbe hat sie in der Kirche beobachtet und ist neugierig zu erfahren, was der Grund der Trauer sey, den sie kund gegeben. Als sie die Kirche verlassen, verlangt die Kurfürstin sie zu sprechen und die Jungfrau muß ihr ihr Herz ausschütten. Aus jenem Brief ergiebt sich, daß Wito mit Kalkstein im Komplott stehe, und daß es auf das Leben des Kurfürsten abgesehn ist. Wito hat einen Brief verloren

und einen anderen gefunden, so auch Dach. Wito läßt den Brief copiren von derselben Hand, die den ersten geschrieben. Listig begründet er so den Verdacht gegen den harmlosen Dichter. Die Untersuchung stellt aber heraus, daß Dach es stets treu und redlich mit dem Fürsten gemeint habe, und daß ihm das Verdienst gebühre, die Kurfürstin auf der Eberjagd gerettet zu haben. Er empfängt Aennchen aus des Kurfürsten Hand und Wito wird zur Bestrafung abgeführt.

Die Erfindung ist wenig werth, der Dialog theilweis nicht übel. Die Szenen zwischen Aennchen und dem Kurfürsten, zwischen ihr und dem Dichter dürften bei einem lebendigen Spiel durch ihre Naivität anziehn. Das Lied: „Aennchen von Tharau" wird sprechend und singend angeführt *) und auch die Kürbishütte ist in dem Stück nicht vergessen.

21. Simon Dach, Schauspiel in 4 Akten.

Anna, vom Vater für einen Prediger bestimmt, erblickt in Simon Dach den, von dem sie träumte. Froh überrascht, da sie seiner auf einem Spaziergang ansichtig wird, läßt sie fliehend einen Kranz fallen. Simon Dach nimmt ihn und läßt dafür zum Dank ein Blatt mit einem Gedicht zurück. Die Liebenden verstehn sich bald. Vom Verfasser wird vorgeschrieben.

Er zieht sie an sich. Kuß.

Ein dicker Amtsbruder ihres Vaters klagt über ungerechte Beschränkung der Emolumente. Robertin, Dachs Freund und Vertrauter, wird als Commissarius nach Tharau geschickt und ordnet alle Verhältnisse auf das Beste, so daß Dach ungeachtet zweier Nebenbuhler, denn auch ein Major Schlieben bewirbt sich um die Predigerstochter, die Braut heimführt, obgleich er die wenigsten Aussichten hatte. Alles löst sich in Wohlgefallen auf. Schlieben will nichts mehr als Bruder heißen, der geistliche Liebhaber zeigt sich ihrer unwerth. Simon Dach wird vom Kurfürsten zum Professor der Poesie erhoben und wird, trotz Geschichte und trotz der Benennung Schauspiel, Aennchens glücklicher Gatte.

*) Das Gedicht ist zum großen Theil fehlerhaft mitgetheilt.

Die Studenten ſingen nach Alberts Melodie: Aennchen von Tharau.

Als Probe vom Dialog und von den Verſen (in denen die meiſten Perſonen, aber auffallend genug Robertin nicht, ſich vernehmen laſſen) folgendes.

Die Frau Pfarrerin fragt den Major:

Was halten Sie von Tharau?
„Es iſt erquicklich wie ſeine Bewohner."

Dach theilt den Entſchluß mit, in einem Brief um Aennchen anzuhalten:

— wenn am nächſten Sonntag nach dem Schreiben
Ich Antwort habe und bejahend —
So bin ich wieder bei Euch und empfange
Aus Deines Vaters Händen Dich; doch wenn
Ich bis dahin noch keinen Brief erhalten, u. ſ. w.

22. Fürſt und Dichter.

Der große Kurfürſt und Simon Dach.

23. Aus der alten guten Zeit. Königsberger Lebensbilder in 4 Abtheilungen. Von Friedrich Ziety.

Der Verf. theilt in der Vorrede mit, daß bei den beiden erſten Akten eine ſüddeutſche Volkspoſſe von ihm benutzt ſey. Dankbar haben wir es anzuerkennen, daß deſſen ungeachtet hier eine urſprüngliche Lebenswärme wahrzunehmen iſt, ſo daß ohne das Geſtändniß eine unmittelbare Schilderung nach der Natur nicht in Zweifel gezogen würde. Dennoch glauben wir es dem Umſtand zuſchreiben zu müſſen, daß die beiden letzten Akte gar nicht ſtimmen wollen. In den erſten iſt die treuherzige Ausdrucksweiſe, die in den Bürgerhäuſern der alten Zeit gewöhnlich war, trefflich wiedergegeben und das Plattdeutſch iſt ſo geſchickt behandelt, daß es ohne Anſtoß zu geben ſich angenehm anhört. Das Komiſche beſteht hier allein in dem frappant Wahren, wie kleinliche Vorgänge mit Wichtigkeit beſprochen wurden, dagegen iſt dieſes in den beiden letzten Akten in der Art outrirt, daß die hier gewählte vornehme Darſtellungsweiſe ſehr unvortheilhaft dagegen abſticht.

Der Krambuden-Besitzer Pannemann erscheint als ein Heros gegen die erbärmlichen Kammerherrn im Gefolge Friedrich Wilhelms I. Dies erkennt man namentlich an dem Baron v. Pöllnitz, der schon im Anfang mit dem Krämer in Verkehr tritt.

Auch dieses Stück wird dargestellt werden, aber zunächst nicht in Königsberg, sondern in Berlin. Zu bedauern ist es, daß bei der Verpflanzung, die Szene wird nach Berlin versetzt, gerade die besten Blätter geopfert werden müssen. Nun wir werden sehn und auch in Königsberg mit eignen Augen, da der Verf. das Stück bereits drucken läßt.

Als überflüssige Zugaben mögen noch genannt werden

24. Der Sieg bei Leuthen.

Der Verf. hat seinem alten Stück einen Vers angehängt, um gezwungen genug eine Beziehung zur Jubelfeier anzubringen.

25. Verschwörung von Grosseto von Beyttenmüller. Aus Stuttgart hergesendet.

Noch schwieriger war es hier, in eine Stelle den Namen Königsberg einzuschieben.

26. Der Drachenfels.

Es liegt ein Brief des Hofrath Winkler an eine Frau Doctorin bei. Wir pflichten ihm bei, daß das Stück „unmöglich in Antrag gebracht werden könne."

27. Totalt und Teutilde oder die Verlobung.

Schauspiel wird es genannt, tollhäuslerisches Phantasie-Gebilde würde besser passen.

28. Das Recept. Original-Lustspiel in 5 Aufzügen. Als Manuscript in Potsdam gedruckt. Das Motto ist: „Preis oder Feuertod." Das Stück spielt in Berlin 1846.

Die Uebersendung ist daher als Irrthum anzusehn. Auf die Gefahr, daß nach dem Motto sich der Verfasser erschießen oder das werthlose Machwerk ins Feuer werfen wird, wenn er nicht den Preis erhält — muß er ihm dennoch versagt werden.

So hätten wir die schwere Arbeit hinter uns und es bleibt als Epilog nur noch folgendes aus der Hartungschen Zeitung abzuschreiben übrig:

Einer Wohllöblichen Redaction erlaube ich mir hiedurch die Mittheilung zu machen, daß gestern die Herren Preisrichter:

der Geheime Rath, Herr Professor Dr. K. Rosenkranz,
der Professor Herr Dr. A. Hagen und
der Regisseur Herr Reinhardt

sich dahin in der Preis-Ausschreibungs-Angelegenheit für vaterländische Stücke resolvirt haben:

daß sie den ersten Preis von fünfundzwanzig Dukaten dem „Waidot" (9) des Herrn Erwin Schlieben, Literat in Landsberg in Ostpreußen ertheilten, daß sie sich dagegen nicht veranlaßt fänden, den zweiten Preis auszutheilen, wohl aber erklärten, daß von den übrigen 28 Stücken mit Ehren zu nennen seien, von den Dramen:

„Andreas Brunau, oder Königsberg im Jahre 1455" (14);
„Herkus Monte" aus Wien eingesendet (4);
„Winrich von Kniprode" (8) und
„Nomeda, oder: die Helden von Rudau" (7);

von den Komödien:

„Aus der guten alten Zeit" von Friedr. Tietz (23.)

Die Herren Preisrichter stellen mir anheim, die nicht zum Ansatz gekommenen 15 Dukaten zur Prämiirung eines Prologs oder Festspiels zur Feier des hundertjährigen Bestehens deutschen Theaters in Königsberg, die am 24. November d. J. bevorsteht, zu verwenden.

Indem ich Sie ersuche, diese Mittheilung in Ihr geschätztes Blatt aufnehmen zu wollen, gebe ich mich der Hoffnung hin, daß auch die übrigen verehrlichen Redaktionen, welche seiner Zeit die Ausschreibung zu veröffentlichen die Güte hatten, auch gegenwärtige Benachrichtigung über das Resultat freundlichst abzudrucken sich veranlaßt finden werden.

Königsberg, in Pr., Oktober 1855. A. Wolterodorff.

Referent schließt mit dem Motto: Nie wieder.

A. Hagen.

Entwurf

einer

Matrikel des Adels in der Provinz Preussen.

Nach archivalischen und andern Quellen zusammengestellt

von

F. A. Meckelburg,
Archivar des Geh. Archivs.

(Fortsetzung.)

Q.

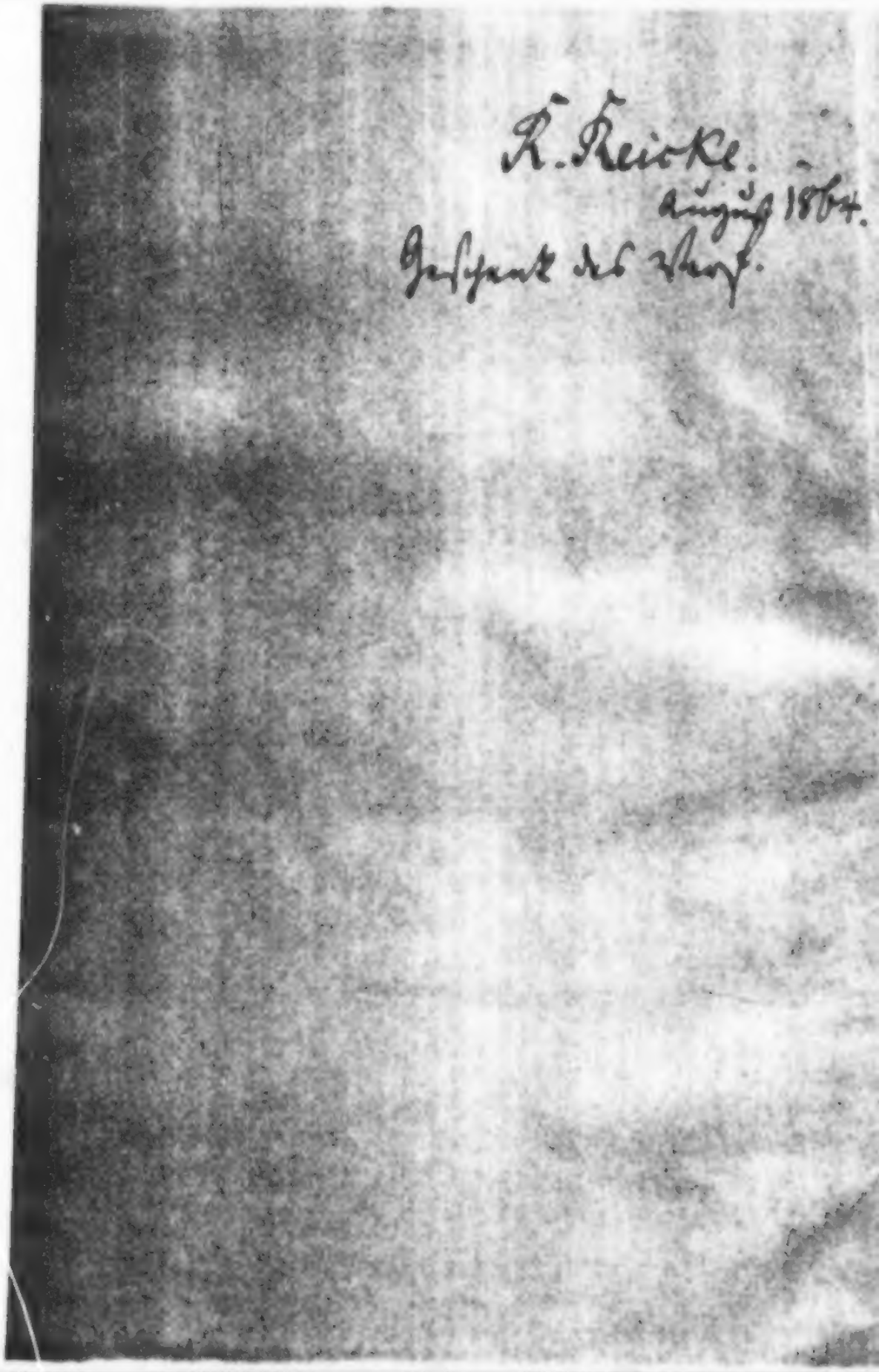
1497) † v. Quadt und Landscron (Freiherren), Westphalen, auf Gr. und Kl. Bredauen, Gerwischkehmen, Prusischken und Schwederlauken.

1498) v. Quednow oder Quedenau, Preussen, auf Döhringen, Glanden und Lichteinen.

1499) v. Queiß, Lausitzer, auf Babken, Bielkenfeld, Kl. Blaustein, Ganthen, Kamiontken, Karben, Kinwangen, Lackmedien, Mahrau, Mahraunen, Pilwe, Protheinen, Radnicken, Ripplack, Rohlack, Roschenen, Schülz, Sonnenburg, Spergeln, Stettenbruch, Thurau, Kl. Trommenau, Wangritten, Wehlack, Wopen und Wossau.

1500) † v. Querfurt, Edle Herren von, Sachsen, auf Passenheim.

1501) v. Quoos, Schlesier, auf Bergfried, Draupgen, Dwielen, Götzlack, Katrinhöfen, Kautern, Korjeiten, Kukehnen, Kunzkeim, Mahraunen (im Ermlande), Markehnen, Medenau, Mertzdorf, Mossehnen, Plausten, Poleipen, Powayen, Redden, Rothfließ, Schittritten, Schönau, Schwitten, Thierenberg, Tromp und Woydehnen.


R. Reicke.
August 1864.
Geschenk des Verf.

Kgl. Univ. Bibl.
Berlin

Die Shakspearfeier

des literarischen Kränzchens.

Königsberg im April 1864.

Nur selten wird uns die Gelegenheit geboten, die Werke des größten Tragödiendichters auf der ihr fremd gewordenen Bühne kennen und würdigen zu lernen. Als im verflossenen Jahre die Direktion unseres Stadttheaters den Sommernachtstraum in anerkennungswerther Weise auf die Szene führte, ohne daß ein Gastspiel oder der Name eines bekannten Schriftstellers, als neuen Bearbeiters des Stückes, zur Aufführung die Veranlassung gab, so gestanden viele Zuschauer, von dem Reiz einer jugendfrischen Poesie ergriffen zu sein, die ihnen beim Lesen verschlossen geblieben war. Die dramatische Empfindung bedingt, daß einander ergänzend Aug' und Ohr zugleich die Träger des dichterischen Genusses sind.

Als daher im literarischen Kränzchen die Feier des dreihundertjährigen Geburtstags Shakspear's zur Sprache kam, wurde der Wunsch ausgesprochen, daß eine Bühne nach dem Modell der altenglischen eigends erböht und auf ihr Szenen verschiedener Tragödien dargestellt werden möchten, um so das eigentliche, man kann sagen, ursprüngliche Verständniß zu gewinnen. Die Unzulänglichkeit der Mittel versagte ein Vorhaben der Art jedoch von vornherein und es durfte daher nicht einmal erörtert werden, in wieweit sich andere entgegentretende Schwierigkeiten überwinden ließen.

Die Leitung der Feier wurde von dem Unterzeichneten, welchem sie anvertraut ward, nicht ohne Scheu nach mehrfacher Ablehnung übernommen. Er war der Meinung, daß durch lebende Bilder nach Shakspear und durch Vorträge über Shakspear, die zusammen ein Ganzes bildeten, das dreihundertjährige Gedenkfest angemessen begangen werden könnte. Absicht und Zweck wurden nach Wunsch nicht erreicht. Auf so viel Theilnehmende, als sich einstellten, hatte man nicht gerechnet. Für eine Menge von fünfhundert Personen war die, obwohl bedeutende, Räumlichkeit der deutschen Ressource nicht zureichend. Der der Anordnung zu Grunde liegende Sinn konnte nicht leicht erkannt werden, da für Viele sich das Hören verbot. Die Schaulust dagegen, welche die

große Zahl zusammenführte, wurde wenigstens nicht getäuscht, indem die lebenden Bilder auf einer kleinen geschmackvollen Bühne bei der Wahl der geeignetsten Persönlichkeiten für die einzelnen Charaktere, bei der Liebe, mit der jeder seine Stelle auszufüllen bemüht war, einstimmigen Beifall fanden und das Darzustellende durch sie zum deutlichen Ausdruck kam. Es waren solche Szenen gewählt, die dem Inhalt des ersten Vortrags, weiblicher Treue und Sittigkeit, sich anschließen sollten, sie waren gewählt, weil die Versammlungen des literarischen Kränzchens von einer überwiegend großen Zahl von Damen besucht werden.

Die Einleitung, die den hier mitzutheilenden Vorträgen vorausgeschickt wird, möge Entschuldigung in der sich aufdringenden Verpflichtung finden, allen denen, die aus wahrer Verehrung für den erhabenen Dichter sich bei den lebenden Bildern gern betheiligten und die durch begleitende Musik die Wirkung erhöhten, den tief gefühltesten Dank auszusprechen.

Erstes Bild.

Die Feier begann mit der Ouverture Beethoven's zum „Coriolan".

Der Vorhang rollte auf und es zeigte sich William Shakspear, wie ihn sich Schwanthaler dachte. Gelehnt an ein Postament, das mit Blumenkränzen und einer kolossalen Maske geschmückt ist, blickt der Dichter vor sich hin und, die Theaterrolle in der Hand, überdenkt er ernst die Größe seines hehren Dichterberufs.

Erster Vortrag.

Die sittliche Haltung der Frauen in Shakspear's Dramen.

Des Dichters Aug' in schönem Wahnsinn rollend
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab
Und wie die schwang're Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts und giebt ihm festen Wohnsitz.

An die Verse des großen Dichters andere Verse anzureihen, erscheint als mißlich. Und es ist um so mehr erlaubt, die Schuld der Dankbarkeit und Verehrung in schlichter Prosa abzutragen, als der Name Shakspear Kraft genug hat, um durch eine Darstellung, wenn sie nur in etwas sein Selbst durchscheinen läßt, eine dichterische Stimmung zu wecken und der erregten Einbildung eine hehre Welt zu vergegenwärtigen.

Empfindet ſie nur irgend eine Freude,
Sie ahndet einen Bringer dieſer Freude.

ſo heißt es in jenen Verſen weiter.

In dieſem Kreiſe wurde unſerem Schiller ein Feſttag gehalten. Sollte William Shakſpear nicht daſſelbe fordern, wenn er auch kein Deutſcher iſt? Tieck erklärt: „Shakſpear und ſeine beſſeren Zeitgenoſſen ſind auch deutſch". Und ſollten wir den Ausſpruch, dem Viele beipflichten, nicht gern für richtig erklären?

Dennoch iſt die Zahl derer, die für Poeſie empfinden, nicht klein, welche neben Schiller ihn bei einer ihm gern zugeſtandenen Größe im Vergleich zum Idealiſten für einen rohen Materialiſten halten, für den, der muthwillig den eigenen Gleichenſchein ausbläſt, der durch plumpe Späße das Schöne ertödtet und das Erhabene von der erſtiegenen Höhe in erſtickenden Nebel ſtürzt.

Es iſt unausbleiblich, daß jedes ſpätere Jahrhundert an vielen Formen des früheren Anſtoß nehmen wird. Wen aber ſticht Schutt und Staubwolke Aergerniß, wenn der Edelſtein des Wahren und das Sonnenlicht der Poeſie hindurchleuchtet?

Die Luſtigkeit des ſechzehnten Jahrhunderts beleidigt häufig jetzt unſer Ohr nicht weniger, als die Unverhohlenheit, mit der damals jedes Ding mit dem rechten Namen benannt wurde. Gemeine Ausdrücke

und Schimpfreden vernahm man aus dem Munde Martin Luthers und seiner jüngern Zeitgenossen. Das Theater war, als Shakspear lebte, eine Unterhaltung, die allein für Männer allein von Männern bereitet wurde. Es gab damals keine Zuschauerinnen und Schauspielerinnen. Unzarter wird in Männergesellschaften weniger ängstlich gemieden, der feine Ton oft außer Acht gelassen und der ungebundenen Rede ein freier Tummelplatz gewährt. Sicher wurden die Stücke umgemodelt, wenn die jungfräuliche Königin, die große Elisabeth, in den Schlössern der Hauptstadt und der Umgebung bis zu ihrem freudenlosen Alter hin in dramatischen Spielen Lust und Erquickung suchte und fand. Ob Shakspear, wenn er unserer Zeit angehörte, der Meinung beigetreten wäre, daß Frauen gar nicht ins Theater gehn müßten, ist sehr fraglich. In einem Briefe sagt Heinrich v. Kleist: „Wenn man es recht untersucht, so sind zuletzt die Frauen an dem ganzen Verfall unsrer Bühne Schuld. Es müßte eine eigne Bühne für sie, abgesondert von den Männern, errichtet werden. Ihre Anforderung an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Wesen des Drama's". Werfen wir einen vergleichenden Blick auf die Stücke Shakspear's und Schiller's, so wird uns das Unterscheidende nicht gegen den ersten einnehmen. Allerdings nimmt sich die wohl geord-

nete Architektur in Einteilung von Akten und Szenen vorteilhaft aus gegen das, wenigstens scheinbar unregelmäßige, Fachwerk der altenglischen Bühne. Ein rhetorischer Vortrag, der von einer innigen Lyrik durchgeistigt ist, erhebt uns bei Schiller in eine über die Wirklichkeit erhöhte Sphäre. Bei dem einen einfache Klarheit der Composition, bei dem andern mannigfaltig — und nicht allein in den Zwischenspielen — das von den Lesern gemeinhin als überflüssig und ungehörig hinweggewünscht wird.

Die Mischung des Ernsten und Komischen in seinen grell gegenüberstehenden Elementen übernahm Shakspear von seinen Vorgängern, einem Christoph Marlow und Robert Green, die nach hergebrachter Weise auf den über einander befindlichen Szenen das Verschiedene meist auf verschiedenen Spielplätzen darstellen ließen, so daß das Erhabene und Niedrige schon für den Anblick sich von einander sonderte. Was den dichterischen Vortrag anbelangt, so erkannte Shakspear, es sei Rhetorik mehr die Kunst des Ueberredens als des Ueberzeugens und hielt sich, wie er dachte, von ihren Einflüssen frei.

Ungetrübte Wahrheit und Einheit des sittlichen Gefühls ist in seinen Schöpfungen Kern und Blüte.

Wenn wir von seinen geschichtlichen Stücken, namentlich von denen aus der Landesgeschichte absehn,

wo sich allerlei der ethischen Bedeutung entzieht, weil hier dem Dichter zu viel als unveränderlich vorgeschrieben war und die Fäden nicht gehörig verknüpft werden konnten, wo er sich oft nur darauf beschränkte, die Charaktere in sich wahr darzustellen, so finden wir bei ihm, ob man auch im wirren Menschentreiben stets den Menschen wieder erkennt, in dem Wahren den Abglanz des Göttlichen.

Schiller läßt, wenn wir Max und Thekla ausnehmen — eine Episode, aus dem romantischen Zeitalter in den dreißigjährigen Krieg herübergespielt — die Helden als Tugendhelden erscheinen durch Beschönigung des Sträflichen und durch Erregung eines weichen Mitleids für das menschlich Schwache. Die Persönlichkeiten, die der Dichter aus der Geschichte nahm, wurden ihm meist mit nicht zu verhüllenden Muttermälern überliefert und konnten aus seiner Schilderung nicht als unbescholten hervorgehn, aber die hinreißend eindringliche Sprache läßt uns nicht zur ruhigen, richtigen Erwägung der Absichten und Thaten kommen. Wir überhören oder billigen es vielmehr, daß der Mann der schweizerischen Biederkeit eine Art Gewissensverwahrung darin sieht, einen zweiten Pfeil für den Tyrannen zu bestimmen, wenn er mit dem ersten den Sohn getroffen hätte, also hätte treffen können. Bei der Jungfrau wird die Glorie der Gottessendung verwebt, indem sie sich

in einen Zwiespalt der Empfindung verwickelt sieht. Dadurch eben erweckt die Heroine unsere Theilnahme. Wir können bei den Menelogen nicht kalt bleiben, aber das Gefühl wird nicht für das unerschütterlich Rechte gewonnen, sondern zu nachgiebigem Geschehenlassen herabgestimmt. Das ist nicht der Ton in Shakspear's Dichtungen, sie machen unsern Geist nicht unklar, sondern erleuchten uns über Beruf und Wahl, Entschluß und Handlungsweise. Die Leidenschaft richtet sich selbst und erregt Abscheu. Er, der unbestechene Richter, schildert als echt und groß, was echt und groß ist. In seiner sichern Hand kommt nie die Wage in schwankende Unbestimmtheit. Seine Einsicht ist klar und sein Urtheil entscheidend, unabhängig und offen.

Shakspear ward der siegreiche Vertreter der protestantischen Kunst und zerstörte durch seine Werke auf das Glänzendste die Meinung, daß allein die katholische Kirche durch die Aufstellung des weiblichen Ideals die Pflegerin des Schönen gewesen sei. Mag Albrecht Dürer auch in einzelnen vollwichtigen Erscheinungen dem Protestantismus sein gutes Recht in der Kunst gewahrt, mögen später deutsche Maler in Behandlung der Landschaft eine protestantische Kunst hervorgerufen, die ohne Heiligenschein in der Tiefe des Naturgefühls Gottheit und Allmacht predigte, mögen die

holländischen Kleinmeister in anderer Weise als die Madonnen-Maler in ihren alten thätigen Mütterchen voll rührender Einfalt und Liebenswürdigkeit das Mütterliche zu ansprechendem Ausdruck gebracht haben, so wurden all diese Bestrebungen, das Gottähnliche, Gottgeweihte bald in der erhebenden Schönheit der Weltschöpfung, bald in seelenvoller Güte und Freundlichkeit zu veranschaulichen, weit überboten und zum Gipfelpunkt geführt durch die Macht der Dichtkunst, durch Shakspear. Wie weit bleibt hinter ihm ein katholischer Dramatiker, ein Calderone zurück. Ihm fehlt es an Unbefangenheit der Anschauung, an Freiheit der Beobachtung. In der Uebertriebenheit des Affekts verlangt das höfische Ceremoniel die Grandezza als eine glänzende Unwahrheit. Anstatt über dem Vortrage die Coulissenwelt zu vergessen, schauen wir im Geschraubten und Pomphaften überall nur blendenden Schein. Der Held hebt durch das Gelübde der Ergebenheit, getheilt zwischen Anbetung der Frauen und Verehrung der gesalbten Majestät, in jedem Augenblick seine Selbständigkeit auf. Shakspear hat keine religiösen Dramen geschrieben, wie Calderone, aber ein freisinniger Protestant steht er fest in der Erkenntniß einer göttlichen Vorsicht und einer Alles ausgleichenden Vergeltung. Er offenbart das Göttliche in der Reinheit der menschlichen Seele, namentlich

in der des Weibes, in der Aufrichtigkeit ihrer edlen Entschließungen, in der Unverbrüchlichkeit ihrer Hingebung. Es liegt ihm fern, jede Edeldame als eine Madonna zu verherrlichen, aber wiederholt scheint uns durch seine Jamben das Bibelwort durchzuklingen: „Es wird ein Schwert durch deine Seele dringen."

Er bekennt sich nicht zu den aristotelischen Einheiten, wie die französischen Dramatiker; ein überall sichtbares Hinanstreben zu einem Höhepunkt ist die Einheit, die seine Werke adelt. Wie mannichfaltig auch die Kräfte sind, die in ihnen einander gegenüberstehn, so nehmen wir stets ein einiges Bewußtsein wahr, unter dem sie zusammenwirken, der Dichter hält einen und denselben Gesichtspunkt fest im endlosen Wechsel von Verhältnissen und Verwicklungen. Das Uebernatürliche wird nie dem Beschauer als möglich so nahe gerückt, wie etwa Wallensteins Glaube an den Einfluß der Sterne und die Wahnung durch Träume. In der „Maria Stuart" wird der Zuhörer für den Katholizismus gewonnen und das Rituelle in der Art behandelt, als wenn Schiller mit dem Eifer eines Neubekehrten ein Gegenstück zu den „Göttern Griechenlands" aufstellen wollte. Alle Einheit der Ansicht ist aufgeopfert in der „Braut von Messina". Karl August, da er das Trauerspiel in der Handschrift las, wurde durch

die widerliche Vermischung der Religionen veranlaßt, in einem ungerechtfertigt spöttischen Tone den Werth der Dichtung in Frage zu stellen.

Es ist der wechselnde Markt des Lebens, der in Shakspear's Dramen an unserem Auge vorüberzieht. Die Reformation mit dem Bruch der kirchlichen Bevorrechtungen ließ nach der Einförmigkeit eine Vielseitigkeit in den Verhältnissen erscheinen, die wir jetzt als unzertrennlich vom Weltverkehr erachten und, was damit zusammenhängt, es kam seitdem das Individuum in allen Schichten der Bevölkerung zur Geltung. Daß die Anerkennung der Frauen, wenn auch der Mariendienst aufhörte, um nichts beschränkt wurde, das ist durch Belegstellen aus Shakspear vollständig zu erweisen.

Die Frauen stehen in überkommener Sitte bei ihm im Personen-Verzeichniß unten, die Stücke sind genannt nach „Lear", „Othello", „Kaufmann von Venedig", aber Cordelia, Desdemona und Portia sind die vorleuchtenden Sterne, in der Tragödie der Liebe beginnt der Titel mit Romeo, aber Julia ist die Heldin, die nur einmal lieben kann.

Er zeigt uns das Weib als Geliebte und Frau im hellsten Licht. Der Erziehung und dem Hausregiment damaliger Zeit haben wir es zuzuschreiben, daß uns die Kälte auffällt, mit der die erwachsene Tochter die Eltern verläßt, die Unterwürfigkeit, mit

der sie ihr Schicksal dem Erwählten anheimstellt. Der Dichter lehrt, wie die Frauen voll Liebe und Treue sich gleich bleiben, nicht beirrt durch Furcht und Verkennung, das Leben in Gefahren einsetzend für den geschlossenen Bund, auf jedes andere Los verzichtend als das der freien Wahl und unverletzter Ehrbarkeit. Dem scheint das oft nachgesprochene Wort zu widersprechen:

Schwachheit dein Name ist Weib!

Aber es scheint auch nur. Aus dem Munde des grüblerischen Hamlet gilt es der schwachen Mutter, als er, der in der Hochzeit eine Nachfeier des Begräbnisses sieht, Wahrheit und Zusammenhang ahnt. Das Wort ist mehr Entschuldigung als Vorwurf. Eine Jungfrau (Isabella) sagt von den Frauen:

Der Mann entweiht ihr Edles,
Wenn er's mißbraucht. Nennt mich denn zehnmal schwach,
Denn wir sind sanft, wie unsre Bildung ist,
Nachgiebig falschem Eindruck.

Schauen wir von den einzelnen lasterhaften Weibern hinweg und verfolgen wir den Zug unschuldsvoller Neigung.

Wenn die Liebe die Wesenhälfte gefunden zu haben wähnt, so achtet sie nicht auf das elterliche Gebot. Ein Fürst (Theseus) bedeutet ein Mädchen,

das wider den Wunsch des Vaters gewählt hat, daß die Tochter sich fügen müsse und daß ihr Ungehorsam ihren Tod herbeiführen könne.

Der Vater sollte wie ein Gott euch sein,
Dem ihr nur seid wie ein Gepräg' in Wache,
Es stehn zu lassen oder auszulöschen,
So wie es ihm gefällt.

Ein Vater (Herzog von Mailand) klagt, keine Neigung in ihr für den wecken zu können, den er ihr erwählte.

Nein glaubt mir, sie ist launisch, trotzig, vorschnell,
Stolz, ungehorsam, störrisch, pflichtvergessen,
Nimmt keine Rücksicht drauf, daß sie mein Kind,
Noch fürchtet sie als ihren Vater mich.

Liebe ist das Zaubermittel, das Desdemona zum Mohren hinzieht und vom Vater losreißt.

Mein edler Vater,
euch verdank ich Leben und Erziehung:
Und Leben und Erziehung lehren mich,
Wie ich euch achte; ihr seid Herr der Pflicht,
Ich bin nur Kind; doch hier ist mein Gemahl
Und so viel Pflicht als meine Mutter euch geweiht,
Da euch sie ihrem Vater vorgezogen,
So viel behaupt' ich, schuldig nun zu sein
Dem Mohren, meinem Herrn.

Der Tod von Vater und Mutter läßt sich begreifen, aber nicht der des geliebten Gegenstandes oder auch nur seine Entfernung.

Der zärtlich mädchenhafte Jüngling Arviragus liebt und sagt:

Stünd' die Bahre hier
Und fragt ihr, wer soll sterben? Ich spräch': Mein Vater,
Nicht dieser Liebling hier.

Aber auch die Jungfrau, eine Julia, ist im höchsten Affekt des Schmerzes auszurufen fähig:

Tybalt ist todt und Romeo verbannt?
Warum denn folgte
Auf diese Botschaft: „Todt ist Tybalt!" nicht:
„Dein Vater, deine Mutter, oder beide?"
Das hätte sanft're Klage wohl erregt,
Allein dies Wort: „Verbannt ist Romeo!"
Bringt Vater, Mutter, Tybalt, Romeo
Und Julien um.

So wenig wie Elternliebe, hält Freundschaft das ihr verbundene Herz zurück, wenn heißes Verlangen in ihm entglüht. Eine Freundin (Helena) bricht in die Klage aus:

O alles nun vergessen,
Die Schulgenossenschaft, die Kinderunschuld?
Wie kunstbegabte Götter schufen wir
Mit unsern Nadeln Eine Blume beide,
Ein Liedchen wirbelnd, beid' in Einem Ton,
Als wären unsre Hände, Stimmen, Herzen
Einander einverleibt. So wuchsen wir
Zusammen, einer Doppelkirsche gleich,

Zum Schein getrennt, doch in der Trennung Eins,
Zwei holde Beeren, Einem Stiel entwachsen,
Dem Scheine nach zwei Körper, doch ein Herz!

Der Zauber wirkt urplötzlich und keine Kluft ist zu groß, über die die Sehnsucht nicht die Brücke schlägt. Jüngling und Jungfrau, feindlichen Familien angehörend, vergessen im ersten Kuß die Trennung für ewig. Auf einer Insel, die an sonderbaren Erscheinungen reich ist, erschaut ein Fremdling (Ferdinand) eine Jungfrau

Schönes Wunder!
Seid ihr ein Mädchen oder nicht?

worauf Miranda erwidert:

Kein Wunder,
Doch sicherlich ein Mädchen.

Es ist die Unschuld, die auf den ersten Blick allgewaltig ergreift.

Ein Richter (Angelo), dessen katonische Strenge Schrecken verbreitete, empfindet auf einmal für eine schöne Fürbitterin und vergißt sich so weit, daß er ihr den Antrag macht, für ihre Unschuld den schuldigen Bruder von der Strafe zu erretten. Die Sicherheit, mit der die Jungfrau (Isabella) das Rechte erwählt, giebt ihr die Kraft, herbe Erfahrungen dafür in Kauf zu nehmen. Jener sagt:

Ist's möglich,
Daß Sittsamkeit mehr unsern Sinn empört,

Als Leichtſinn?

Nie konnte feile Wolluſt
Mit ihrer Doppelmacht, Natur und Kunſt,
Mich je verlocken: doch dies fromme Mädchen
Beſiegt mich ganz. Bis heut begriff ich nie
Die Liebesthorheit.

Die Tugend ſteht aber der Jungfrau höher als Alles

Viel lieber mag ein Bruder einmal ſterben,
Als daß die Schweſter, um ihn frei zu kaufen,
Auf ewig ſterben ſollte.

Cordelia empfängt des thörichten Vaters Fluch, da ſie nicht, wie die Schweſtern, zu ſchmeicheln verſteht. Offen und klar ſpricht ſie ſich alſo gegen den Alten aus:

Bin euch gehorſam, lieb' euch, ehr' euch hoch.
Was nahmen meine Schweſtern Männer, wenn ſie euch
Nur lieben! Nein — wenn ich mich je verbinde,
Empfängt der Mann, der meinen Schwur empfängt,
Halb auch mein Herz, halb meine Pflicht und Sorgfalt.

Wenn die Jungfrau wählte, ſo iſt die „Hingebung nicht Flatterliebe," die Frau bewährt ſich als die Lebensgenoſſin des Gatten, wenn auch ſeine Liebe erkaltet und ſie ſich nicht mehr rühmen kann, die Mitwiſſerin ſeiner geheimſten Gedanken zu ſein, ja — wenn er ſie verläßt, verſtößt, wenn er einer andern huldigt, wenn er ſie mit ungerechten Beſchuldigungen überſchüttet, wenn er aus Eiferſucht

sie aus dem Wege zu räumen trachtet und an ihr zum Mörder wird.

Die Römerin Portia beschwört den Brutus, ihr die alte Liebe angedeihn zu lassen

Ihr winktet mit der Hand unwillig weg,
Damit ich euch verließ. Ich that es auch,
Besorgt, die Ungeduld noch zu verstärken,
Die schon zu sehr entflammt schien und zugleich
Mir schmeichelnd, nur von Laune rühr' es her,
Die ihre Stunden hat bei jedem Mann.

Ihr tragt ein krankes Uebel im Gemüth,
Wovon nach meiner Stelle, Recht und Würde
Ich wissen sollte; und auf meinen Knieen
Fleh' ich bei meiner einst gepries'nen Schönheit,
Bei allen euren Liebesschwüren, ja
Bei jenem großen Schwur, durch welchen wir
Einander einverleibt und eins nur sind,
Enthüllt mir, eurer Hälfte, eurem Selbst,
Was euch bekümmert.

Ist's im Vertrag der Ehe
Bedungen, kein Geheimniß sollt' ich wissen,
Das euch gehört? Und bin ich euer Selbst
Nur gleichsam mit gewissen Einschränkungen,
Beim Mahl um euch zu sein,
Auch wohl mit euch zu sprechen? Wohn' ich denn
Nur in der Vorstadt eurer Zuneigung?

Brutus' Kälte hält sie nicht ab, mit besorgter Seele nach dem Kapitol zu gehn. Sie selbst kann

nicht in die Senatoren-Versammlung dringen und giebt daher einem Knaben auf, sich dahin zu verfügen.

Ich muß ins Haus. Ach welch ein schwaches Ding
Das Herz des Weibes ist!
Lauf Knabe, empfieht mich meinem Gatten.
Sag', ich sei fröhlich, komm zu mir zurück
Und melde mir, was ich dir aufgetragen.

Die Frau spricht nur Gutes vom Manne, wenn er andern auch als Verbrecher erscheint. Die Wärterin fragt Julie mit Entsetzen:

Von eures Vetters Mörder sprecht ihr Gutes?

Worauf sie erwidert:

Soll ich von meinem Gatten Uebles reden?

Freundlichkeit von Seiten des Mannes läßt keine Mühe als schwer erscheinen. Eine Gattin (Hermione) äußert:

Eh treibt ihr uns
Mit einem sanften Kusse tausend Meilen,
Als mit dem Sporn zehn Schritte nur.

Sie scheut keine Beschwerde, um den Geliebten wiederzusehn. Sie (Julia) entschließt sich zu einer mühe- und gefahrvollen Reise, um den fernen Liebhaber zu begrüßen, der mit Recht Proteus heißt. Man will sie davon abreden, aber sie läßt keine Entschuldigung gelten.

Ein treuergebner Pilger wird nicht müd
Und mißt manch Land mit seinem schwachen Schritt.
Wie sollt' es, wer mit Liebesschwingen fliegt
Und fliegt zu dem geliebten Gegenstand!
O kenntest du der Liebe tiefen Schmerz,
Du zündetest eh Feuer an mit Schnee,
Als du mit Worten löschtest Liebesglut.
Je mehr du dämpfen willst, je mehr sie brennt,
Das Bächlein, das mit süßem Murmeln fließt,
Du weißt, wenn man es hemmt, braust wüthend auf:
Doch wenn den stillen Lauf ihm niemand stört,
Lockt's holden Wohllaut aus den bunten Kieseln,
Giebt jedem Gräslein einen süßen Kuß,
Das es berührt auf seiner Pilgerschaft.

Der Dank für Zärtlichkeit ist oft Mißtraun. Nicht unter Verwürfen wankt die Treue. Die Verkannte ist bemüht, die eingebüßte Liebe wieder zu gewinnen; wenn es ihr nicht gelingt, so ist ihr der Tod lieber als das Leben.

Proteus will dem Freunde die Geliebte abwendig machen:

Ich höre, Valentin sei todt.

worauf er von ihr den Bescheid erhält:

So denk', ich sei es auch; denn in sein Grab,
Deß sei gewiß, versenk' ich meine Liebe.

Frauen, die mit Unrecht der Untreue bezüchtigt werden, verantworten sich ohne Zorn und Entrüstung. Die eine (Imogen) läßt sich also vernehmen:

Was heißt denn falsch sein?
Wach liegen in dem Bett und denken nur an ihn,
Weinen von Stund zu Stund? Wenn Schlaf mir nahte,
Ihn brechen mit 'nem bangen Traum von ihm
Und wach mich schrein? Das heißt ihm falsch sein?

Die andere (Hermione) erklärt gegen den eifernden Gemahl:

Sagte das ein Bube,
Er wär' ein um so ärgrer Bub'. Ihr mein Gemahl
Seid nur im Irrthum.
Wenn ihr zu hell'rer Einsicht einst gelangt:
Daß ihr mich so beschimpft habt, theurer Herr,
Ihr könnt mir kaum genug thun, sagt ihr dann:
Ihr irrtet euch.

Ich weine nicht so schnell, wie mein Geschlecht
Wohl pflegt; der Mangel dieses eitlen Thaus
Macht wohl eu'r Mitleid welken; doch hier wohnt
Der ehrenvolle Schmerz, der heftger brennt,
Als daß ihn Thränen löschten.

Mir kann das Leben kein Geschenk mehr sein.
Die Kron und Lust des Lebens, eure Liebe,
Die geb' ich auf; ich fühl' es, sie ist hin —
Doch wie, das weiß ich nicht.
Welch Glück kann mir das Leben wohl noch bieten,
Daß ich den Tod soll fürchten? Mein Leben,
Ich acht' es nur als Spreu: doch meine Ehre,
Nur die möcht ich befrein von dem Verdacht.

Unschuldig, wie zur Schlachtbank geführt, wird die Unglückliche nicht von dem auf sie gezückten Mordstahl erregt, da Haß zu äußern, wo sie Liebe erwarten konnte. Eine Jungfrau (Imogen) sagt zum unschlüssigen Diener, der von seinem Herrn das Geheiß empfangen, die verläumdete Braut zu tödten:

Ich ziehe selbst das Schwert, da nimm's und triff
Hier meiner Lieb' unschuldig Haus, mein Herz.
Nur Muth! 's ist leer von allem sonst als Gram.
Dein Herr ist nicht mehr drin, der freilich einst
Sein Reichthum war. Thu' sein Geheiß, stoß zu!

Othello tödtet sie, die den Schutz des Vaters aufgab und jenem folgte. Treu dem Mörder nimmt sie sterbend die Schuld des Mordes auf sich. Auf die Mahnung:

Denk' an deine Sünden!

erwidert sie dem fürchterlichen Gemahl:

S' ist meine Lieb zu dir.

Und auf die Frage Emilia's:

O wer hat gethan
Die That?

entgegnet sie:

Niemand. Ich selbst. Fahr wohl!
Empfiehl mich meinem lieben Gatten; o fahr wohl!

worauf Othello ruft:

Du hörtest selbst, sie sagt, daß ich's nicht war —
Und als 'ne Lügnerin fuhr sie zur Hölle.
Ich war's, der sie erschlug.

Nur in unbewachter Stunde ſpricht ſich das verlaſſne Weib gegen den Gatten aus. Eine Lady Macduff zittert in Todesgefahr für ſich und ihre Kinder:

Der kleinſte Vogel wird vertheidigen
Sein Neſt und ſeine Jungen vor der Eule.
Furcht iſt ihm Alles, Liebe iſt ihm nichts.
Dein Vater, Kind, iſt todt.

der kleine Sohn zweifelt:

Mein Vater iſt nicht todt, was du auch ſagſt.
O, wär er todt, ſo weinteſt du um ihn.

Wir fragen, wie nehmen den Tod der edlen Frauen die Männer auf? Mit einer Ruhe, die jede innige Empfindung ausſchließt. Hamlet erwacht an Ophelions Grabe nicht aus ſeinem verſelig dumpfen Traume. Der Untergang des Weibes iſt Mittel zum Zweck für Brutus, um beherzter der Entſcheidung entgegenzuziehn, für Macduff, um das Werk der Rache zu Ende zu führen.

Keine einſeitige Auffaſſung beargwöhne man in der Zuſammenſtellung der vorgeleſenen Verszeilen. Es iſt ähnliches nicht aneinander gereiht und Entgegenſtehendes verſchwiegen. Wer alle Stücke des großen Briten mit Aufmerkſamkeit lieſt, wird die Ueberzeugung gewinnen, daß ſo viele Kämpfe auch in den Tragödien, mit vorwiegender Theilnahme ſtets die

dargestellt werden, die die Dulderinnen gegen Lieblosigkeit, Falschheit und Unvernunft zu bestehn haben. Wie in Homers Gesängen nicht die stolzen Eroberer, sondern die Besiegten, die mit Ilions Mauern fallen, voll mitfühlender Liebe geschildert werden — der rohe Achill kann es nicht wehren, daß Apoll mit goldenem Schilde den edlen Hektor im Tode noch vor schmachvoller Entstellung schützt — so sind es bei Shakspear nicht die Männer, sondern die Frauen, denen die Poesie die goldene Krone der Ueberwindung darreicht.

Zu lange ruhte der Vorhang. Drei Bilder sollen sich enthüllen aus den drei Klassen, in die die Dramen eingetheilt werden. Das erste aus den englisch geschichtlichen Stücken, das zweite aus den Intriguenstücken, die der Dichter in das Wunderbare hinüber zu spielen liebte, und das dritte aus den Charakterstücken, wie man zum Unterschiede Hamlet, Macbeth, Othello nennen kann. Das erste zeigt eine feierliche Repräsentation, das zweite lebhafte Erregung und das dritte maßlose Wuth und Ueberstürzung. Das Weib dem Vortrage gemäß leuchtet in allen hervor, zuerst das Mädchen als Täufling, alsdann die Geliebte und zuletzt die Gattin.

Zweites Bild.

Heinrich VIII. Akt V. 4. Sieben Personen.

Die Herzogin von Norfolk trägt auf weißseidenem Kissen im Täuflinge die künftige Königin und Beschützerin des Dichters. Aus dem Baldachin, den vier Edelleute tragen, tritt die Herzogin in festlicher Tracht — ein Page hält ihre Schleppe — zum Erzbischof Cranmer, um dessen Segensspruch für das Kind entgegenzunehmen.

Dies Königskind, (stets sei mit dir der Himmel!)
Ob in der Wiege noch, verheißt dem Reich
Tausend und aber tausend Segensfülle.
Du wirst dereinst
Ein Muster aller Kön'ge neben dir
Und die nach dir erscheinen. Saba's Fürstin
Hat Weisheit nicht und Tugend mehr geliebt
Als diese holde Unschuld. Jede Zier,
Jedwede Anmuth so erhab'nen Haupts
Und jede Tugend, die den Frommen schmückt,
Ist doppelt stark in ihr. Der Glaube nährt sie,
Himmlische Andacht wird ihr rathend beistehn.
Geliebt wird sie, gefürchtet sein; gesegnet
Von ihren Freunden.
Die Feinde zittern gleich geschlag'nen Halmen
Gebeugt das Haupt in Gram. Heil wächst mit ihr.
Sie wird zu Englands schönstem Ruhm gesegnet
Mit hohen Jahren, viele Tage sieht sie
Und keinen doch ohn' eine That des Ruhms.

Drittes Bild.

Viel Lärm um Nichts. Akt IV. 1. Fünf Personen.

Der Mönch steht am Altar und hält den Ring im Begriff, ihn auf den Finger des Bräutigams Claudio zu stecken. Dieser wendet sich hinweg und nimmt zu boshafter Beschämung den Augenblick wahr, um die vermeintlich ungetreue Braut zurückzuweisen. Neben Claudio steht der Vater des Mädchens Leonato voller Zorn und Bestürzung. Hero fällt in Ohnmacht in die Arme der mitfühlenden Freundin.

Hier Leonato habt ihr sie zurück!
Gebt nicht dem Freunde die verkomm'ne Frucht!
Sie ist nur ihrer Ehre Bild und Schein.
Seht, wie 'ner Jungfrau gleich erröthet sie.
O mit wie glaubenswerthem Schein der Wahrheit
Kann doch die list'ge Sünde sich verhüllen!
Tritt nicht dies Blut wie ein verschämter Zeuge
Der schlichten Tugend auf? Schwört ihr nicht Alle,
Die ihr sie seht, sie sei 'ne reine Magd
Nach diesem äußern Schein? Doch sie ist's nicht
Und ihre Röth' ist Schuld, nicht Sittsamkeit.

Viertes Bild.

Othello. Akt V. 2. Zwei Personen.

Der Mohr, mit Strick und Dolch in der Hand, hebt die Gardine empor und blickt zu Desdemona, die in weißem Nachtgewande auf ein Ruhebette hingegossen schlummert.

Peitscht mich ihr Teufel
Vom Anblick dieses himmlischen Gesichts.
Blas't mich umher im Sturm! Brennt mich im Schwefel!
Wascht mich in tiefem Pfuhl von flüss'gem Feuer!
O Desdemona, Desdemona!
S' ist ihre Schuld, s' ist ihre Schuld —
Laßt mich's nicht nennen euch, ihr keuschen Sterne!
S' ist ihre Schuld. — doch will ich nicht ihr Blut vergießen,
Nicht ritzen diese Haut, so weiß wie Schnee
Und sanft wie'n Alabasterbild am Grab.
Doch — sie muß sterben, sonst betrügt sie mehr.
Lösch' aus das Licht und dann, lösch aus das Licht,
Lösch' ich dich aus dienstbare Flamme du,
Ich kann dein früh'res Licht dir wiedergeben,
Wenn's mich gereut; doch wenn ich dein's gelöscht,
Du Meisterstück der schaffenden Natur,
Wo find' ich da den Funken des Prometheus,
Der's neu belebt?

Zweiter Vortrag.

Shakspear in Königsberg.

Eine Reihe mitzutheilender Nachrichten unter diesem Titel ist wiederum mit der Königin Elisabeth anzubeben und es ist auf das Vernehmen zwischen ihr und dem Markgrafen Albrecht hinzuweisen. Englands Königin war bekanntlich eine Freundin der Jagd. Sie empfing Jagdfalken als Geschenk aus Preußen mit einem verbindlichen Anschreiben, dessen Inhalt sich aber auf staatliche Angelegenheiten bezog, wie dies aus der Antwort hervorgeht: „Eure Ermahnung, schreibt sie an den Markgrafen, daß wir die Lehre der Augsburg'schen Confession annehmen möchten, findet von unserer Seite zustimmende Billigung, denn wir wünschen nichts mehr, als daß eine rechte Bildung der Sitten mit einer reinen Glaubenlehre in diesen unseren Reichen verbunden würde." Sie war eine Frau voll ernster Einsicht, die aber, wie sie gründliche Gelehrsamkeit mit inniger Liebe zur Kunst verband, heiteren Uebungen und Spielen hold und ergeben war. Andere Ansichten erhielten unter ihren Nachfolgern die Oberhand, die als Puritaner das Priesterliche nicht mit lebensfrischen Anschauungen für verträglich erachteten. Bald nach Elisabeths Tode war man bedacht, die theatralischen Unterhaltungen eingehn zu lassen, das Globustheater

anzukaufen, um es zu ſchließen, und keine Erlaubniß zu Errichtung anderer Bühnen zu ertheilen. Als Actionär ward Shakſpear durch eine Summe abgefunden. Mißvergnügt begab er ſich nach ſeiner Vaterſtadt und verbannt aus der Welt, die mit ſtrahlendem Farbenzauber ihn gefangen hielt, verlebte er ſeitdem trübſelig einſame Tage. Wie die Schauſpiel-Unternehmer flohen auch die Schauſpieler unmittelbar nach der Glanzperiode ihres Wirkens nach allen Seiten davon, verſcheucht von den puritaniſchen Gewaltmaßregeln. In einen Schutthaufen glaubten ſie die Herrlichkeit plötzlich verwandelt zu ſehn und verließen die rauchende Brandſtätte, aber das gerettete Palladium hielten ſie in ſicheren Händen, die Schauſpiele Shakſpear's. Dieſe hatte der Ruf klaſſiſcher Größe ſchon zu Eliſabeths Zeit weit über den Kanal getragen und ſie wurden an mehreren Orten des Continents mit Entzücken aufgenommen. Die engliſchen Handels-Compagnien, die in vielen Ländern, ſo auch in Preußen, ſich anſiedelten und einen umfaſſenden Geſchäftsverkehr unterhielten, luden wahrſcheinlich engliſche Comödianten, die als wandernde Truppen England durchziehn mochten, zu Vorſtellungen ein, um der die Hauptſtadt enthuſiasmirenden Kunſtgenüſſe theilhaft zu werden. Die fremden Künſtler ſpielten wohl zuerſt in den Niederlanden. Es bildeten ſich engliſch-

niederländiſche Truppen, von denen frühe ſchon die Rede iſt. Zwiſchenſpiele des niederländiſchen Pickelhärings wurden in die Shakſpear'ſchen Dramen eingeſchwärzt. Die wandernden Engländer, wie man annehmen kann, lernten deutſch und zogen Deutſche als Mitſpielende in ihre Gemeinſchaft, um vor einem größern Zuhörerkreiſe mit Beifall auftreten zu können. Schon 1620, alſo vier Jahre nach Shakſpear's Tode, erſchienen die von ihnen geſpielten Stücke in Ueberſetzungen oder vielmehr handwerksmäßigen Verarbeitungen unter dem Namen:

> Engeländiſche Comedien und Tragedien, welche von den Engländern an Königlichen, Chur- und fürſtlichen Höfen, auch in vornehmen Reichs-, See- und Handelsſtädten ſeind agirt worden.

Seit Eliſabeths Zeit gehörte es bei den Fürſten und Großen zum guten Ton, eine Truppe zu halten und in die Zahl der Hofbedienten auch Comödianten aufzunehmen.

Bereits waren in Elbing und Danzig engliſche Comödien geſpielt, als der Herzog Johann Sigismund, der in Königsberg zwiſchen 1608 und 1618 reſidirte, engliſche Comödianten in Dienſt nahm, die die Hoftracht empfingen und zu ſeiner Kurzweil in Königsberg und Balga Vorſtellungen gaben. Einer war, dem Namen nach zu urtheilen, wirklich ein Engländer.

Die Stücke, welche dieſe und andere Schauſpielertruppen aufführten, reizten zu Umbildungen und Nachahmungen. So erkennen wir in dem Schimpfſpiel: „Peter Squenz" das Handwerkerſpiel aus dem Sommernachtstraum. Dem ſchleſiſchen Dichter Gryphius war der Name des Erfinders unbekannt und eben ſo wenig hatte 50 Jahre ſpäter ein Poet in Königsberg eine Ahnung davon, daß ſeinen beiden Luſtſpielen Stücke von Shakſpear zu Grunde liegen.

Aus einer hier zu gebenden Aufzählung der Shakſpear'ſchen Meiſterwerke, wie ſie nach und nach zur allgemeineren Kenntnißnahme der hieſigen Theaterfreunde gebracht wurden, erſehen wir, daß zuerſt Intriguenſtücke, dann aber eine geraume Zeit hindurch nur Trauerſpiele, vorzüglich ſolche, die nach den Haupthelden genannt ſind, auf die Bühne kamen.

Von Shakſpear's 37 Stücken, deren Zahl durch mehrere vergrößert werden kann, in die er als Theaterunternehmer und Regiſſeur offenbar hineingearbeitet hat, um ihnen größere Verſtändlichkeit zu geben, ſind 16, oft nur auf ſehr mittelbare Weiſe, bis jetzt uns zur Anſchauung gebracht. Den „Sturm" lernte man dem Inhalte nach aus der Oper der „Geiſterinſel" von Weber, komponirt

von Zumsteeg, kennen und aus einer mimischen Darstellung der Hendel-Schütz, die im J. 1811 sich als Miranda zeigte, wie sie zuerst Ferdinands ansichtig wird. Sobolewski nahm den Stoff zu seiner ersten Oper „Imogen" aus dem „Cymbeline" und Nicolai bearbeitete „die lustigen Weiber von Windsor" als Oper. Hier mag nicht unerwähnt bleiben, daß der geistreiche William Motherby als Ausgleichung der verzerrenden Opernbehandlung das genannte Lustspiel „neu und getreu" übersetzte und ohne seinen Namen 1826 erscheinen ließ.

Es war Michael Kongehl in Königsberg, der zuerst Shakspear'sche Stoffe zu zwei sogenannten Mischspielen benutzte im Jahre 1682. Er wurde zum Bürgermeister im Kneiphof erhoben und zugleich zum kaiserlich gekrönten Poeten. Die mit komischen Zwischenspielen untermischten Dramen heißen Innocentia und Phönicia. Innocentia ist die Imogen aus „Cymbeline." Schon aus dem Titel erkennt man den Anhänger der Hoffmannswaldau-Lohenstein'schen Schule: „der unschuldig beschuldigten Innocentien Unschuld." Ein Bösewicht, der vermeintliche Freund eines Neuvermählten, läßt, um eine verfängliche Wette zu gewinnen sich in einem Kasten in die Schlafkammer der jungen Frau tragen. Des Nachts betrachtet er die Schlafende und ein neben ihr hängendes Brustbild; er entwendet einen Ring und

treibt den betrogenen Gatten zu wahnſinniger Verzweiflung. Jener ſpricht:

O wunderſchönes Meiſterſtück!
Dies Bruſtbild macht mir frohe Bruſt
Und dieſer Ring, der vor ein Trauring war,
Soll künftig mir zu Freud' und Luſt
Dies gar zu treu verliebte Paar
In Trauer ſtürzen und Gefahr.

„Die vom Tod erweckte Phönicia" iſt die Hero aus „Viel Lärm um nichts." Die ſchnöde vom Geliebten verſtoßene Braut ſagt:

Ich weiß von keiner Schuld,
Doch duld' ich Alles mit Geduld.
Der Himmel wird, was ich nicht kann, entdecken.
Ach Herzeleid! ich muß mein junges Leben
In Unſchuld ach! dem Tod' ergeben.
Ich ſterbe ſchon in meinem Sinn.

Beinahe hundert Jahre vergehn bis zur Wiedererſcheinung Shakſpear's. Unter der Leitung der Geſchwiſter Schuch werden wiederholt „Hamlet" „Der Kaufmann von Venedig" „Lear" aufgeführt. Die Comödienzettel aus Danzig liegen vor. Da dieſelbe Truppe in Mitau, in Danzig und in Königsberg ſpielte, ſo haben ohne Zweifel vom J. 1780 ab die Königsberger Gelegenheit gehabt, Shakſpear in drei Hauptwerken kennen zu lernen. In den neunziger Jahren kam „Mac-

beth" und im Anfange dieſes Jahrhunderts „Othello" hinzu. Der große Geiſt konnte durch die Mißhandlungen, die ihm durch Ueberſetzung, Umgeſtaltung, verfehlte Auffaſſung angethan wurden, nicht erdrückt werden. Ohne zu ermüden, widmeten ihm die Zuſchauer bewundernde Theilnahme, wie dies aus den vielen Vorſtellungen zur Genüge erhellt. Wogegen jetzt es gewöhnlich eines Gaſtſpiels bedarf, um ihm auf dem Boden unſeres Theaters Spielraum zu verſchaffen. Wie mächtige Eindrücke, von großen Schöpfungen empfangen, die Phantaſie wohlthätig befruchten können, lehrt uns als merkwürdiges Beiſpiel der Mann, dem die Ouverture zu unſerm Feſt abgeborgt wurde. Bethoven bemerkte, bei einer ſeiner Kompoſitionen habe ihm die Grabſzene aus „Romeo und Julie" vorgeſchwebt, es könne eine Sonate nur gewürdigt werden, wenn man „den Sturm" geleſen.

Das populärſte aller Shakſpear'ſchen Dramen iſt in England der „Hamlet" und war es auch in Deutſchland. Lange hielt man die Schröder'ſche Bearbeitung für genügend. Nach den nicht vollſtändig vorhandenen Comödienzetteln zu urtheilen iſt „der Kaufmann von Venedig" von der Schuch'ſchen Geſellſchaft zwei Jahre früher gegeben. Aber wahrſcheinlich eröffnete das Eldorado der Schauſpielkunſt die Erſcheinung des gepanzerten Königs.

Für das Volksthümliche, wenn auch nicht für den Geschmack der Beschauer spricht der Umstand, daß 1812 hieselbst die Tragödie als Travestie, von Kindern gespielt, auf die Bühne kam „Hamlet in Liliput.“*) Der erste namhafte Schauspieler, der in Königsberg als Hamlet auftrat, war Schwarz. Auch Büttner gewann durch ein wohldurchdachtes Spiel Anerkennung. Unter den Gästen, die nachmals die Rolle gaben, sind Krüger und Gruna, beide aus Berlin, und vor allen Emil Devrient aus Dresden zu nennen, welcher letztere zuerst 1842 in ihr auftrat und dem spannend psychologischen Räthsel eine stets neue Anziehungskraft verleiht und in Entfaltung dichterischer Größe sich selbst sichtbarlich verjüngt. Zum glänzenden Erfolg trägt viel die Schlegel'sche Uebersetzung bei. Als Ophelia rief 1809 Madame Bethmann aus Berlin Enthusiasmus hervor. Madame Kühne, geb. Caffini, suchte ihr nachzueifern. Den allgemeinsten Beifall erntete in der Rolle 1819 Madame Anschütz aus Breslau.

Der große Ludwig Devrient, der Onkel Emils, leistete 1818 im „Kaufmann von Venedig“ als Shylock unvergleichliches. Der Künstler war im Ausdruck des Hochtragischen und des komisch

* Verfaßt von Bieske.

Draſtiſchen, des poetiſch Erhabenen und des lebensgetreu Frappanten gleich groß und dadurch dem Dichter gewiſſermaßen ebenbürtig. — Merkantiliſche Eiferſucht treibt den verhöhnten Juden zu blutlechzender Schadenluſt, der als der zuletzt Lachende das Secirmeſſer an der Schärfe des Geſetzes ſchleift, bis dieſes ihn in die ratbloſeſte Verfallenheit hinabſtürzt. Ludwig Devrient konnte in Wahrheit der Zeichnung nicht von einem Eßlair, Lemm, Rott und Döring verdunkelt werden.

Im Lear erſchien Ludwig Devrient maleriſcher als irgendwo. Hildebrand in Düſſeldorf malte ihn als trauernden König, knieend neben der Leiche Cordelias. Das vertragsmäßig aufgegebene Königsanſehn vermochte er dennoch nicht zu verleugnen und er zeigte es namentlich in der Gewitternacht. Wie anders erſchien dagegen Döring, wenn er in widerlich zerriſſenem Hemde ſich dem Unwetter preisgab! Auch Eßlair und Lemm ſuchten das „jeder Zoll ein König" zu vergegenwärtigen.

Der „Macbeth" ward Anfangs in der Stephanie'ſchen Bearbeitung gegeben mit einer Spektakel-Szene am Ende, indem, wie es auf dem Comödienzettel eigends bemerkt iſt, die Trümmer des in Feuer aufgehenden Schloſſes über der verbrecheriſchen Lady Macbeth zuſammenſtürzen. Im Jahre

1796 ward Macbeth in der Bürger'ſchen und 1806 in der Schiller'ſchen Uebertragung gegeben.

Die Tragödie, von Vielen für Shakſpear's vollendetſtes Werk und daher für ſein letztes erklärt, erregte bieſelbſt bei Kennern, die über die Schauſtellung des krachenden Zuſammenſturzes eines Palaſtes erhaben waren, das Verlangen, den Dichter gründlich zu ſtudiren. Der Philoſoph Hamann lernte, wie er erzählt, von einem Vagabunden aus Warſchau, der ſich für einen Profeſſor ausgab, das Engliſche, um, wenn er morgens früh um 5 Uhr aufſtand, den Macbeth zu leſen. Der Profeſſor Pörſchke, der in ſeinen Schriften oft auf Shakſpeare zu ſprechen kommt, gab 1801 ein Buch über „Macbeth" heraus, das nach den Aufzeichnungen im „Wilhelm Meiſter" über Hamlet das Geiſtreichſte enthält, das bis dahin über Shakſpear in Deutchland geſchrieben war. Das Anſehn der winzigen Gottſched'ſchen Wirklichkeits-Poeſie iſt für den genannten Schriftſteller verſchwunden. „Shakſpear, ſagt er, belebt um ſich die ganze Natur, bald iſt ſie ihm im Bunde mit dem guten, bald mit dem böſen Willen." Nach ihm iſt der Grundton des Macbeth das

Schön iſt häßlich, häßlich ſchön.

Es entſteht eine unentwirrbare Verwechslung von Begriffen, ſobald das Moralgeſetz erſtickt iſt. Pörſchke findet Alles in der Compoſition richtig angelegt und

bei anſcheinender Furchtbarkeit edel gehalten. Den vornehmen Tadlern ruft er zu: „Soviel Gerechtigkeit ſollten wir doch dem Shakſpear erweiſen, zu glauben, er ſei nie ganz blind verfahren.“

Eine Rolle, auf die der treffliche Schwarz ſich etwas zu gut thun konnte, war die des Macbeth, der auch den Lear würdig darſtellte. Auch Rühne wurde als Macbeth gerühmt. Im Ganzen werden die Vorſtellungen ſolcher Tragödien damals nicht befriedigend geweſen ſein, denn wir leſen, daß Madame Lanz, deren weinerlich rührender Vortrag für Kotzebue- und Iffland'ſche Sentimentalitäten ſich nur eignete, im „Lear“ die Cordelia und in „Macbeth“ die Lady Macbeth gab. Durch die Darſtellung des Macbeth ſetzte ſich Rott ein ehrendes Denkmal, indem er ſie zu neuer Geltung brachte durch Verwendung der Kaufmann'ſchen Ueberſetzung und dadurch, daß er in der Anordnung einzelner Szenen die anpaſſende Form der altengliſchen Bühne vergegenwärtigte. Weſentlich wurde dadurch das wirkſame Spiel erhöht, als Macbeth nach verübter Blutthat, des teufliſchen Undanks ſich bewußt, von der Schlafſtätte des Königs die Treppe halb willenlos hinabſtürzt und ſich abängſtet, noch einmal den ſchwindlichen Weg antreten zu müſſen. Schon die Geſtalt eines Döring und Dr. Gruner verbot es, es jenem Heldenſpieler gleichzuthun. Der letztere erregte große Erwartungen,

die unerfüllt blieben. Wenn Madame Marſchin 1815 als Lady Macbeth Vorzügliches leiſtete, ſo ſtellte Madame Schröder 1825 in der perſonifizirten Gewiſſensangſt ein unerreichtes Kunſtwerk auf. Man ſah und fühlte, wie ſie ſich die Hände wund rieb und man glaubte mit ihr das Blut zu ſehn.

Der „Othello" kam 1800 auf die Bühne in der Ueberſetzung von Schubart. Madame Kühne war eine unvergleichliche Desdemona, ihr Gatte gab den Othello. In der Bearbeitung, die Heinrich Voß d. j. unter Schiller's Augen unternommen hatte, gewann die Tragödie 1813 ein neues Intereſſe. Anſchütz, der, wie viele ausgezeichnete Schauſpieler, uns angehörte, wußte in der ſchwierigen Rolle das rechte Maß zu halten. Im Jahre 1854 erregte in ihr der Afrikaner Ira Aldridge nicht geringes Aufſehn. Er ſprach engliſch und durch effektvolles Mienenſpiel ſuchte er den Zuſchauern das Verſtändniß zu eröffnen, wenn auch nicht immer das richtige. Von einem,

der zu ſehr liebte,
Von einem, nicht geneigt zur Eiferſucht,
Doch, wenn er's war, es bis zum Wahnſinn war,

ſah man nichts anderes als den grauſen Wahnſinn.

Im Jahre 1821 brachte Madame Crelinger „Romeo und Julie" in der Schlegel'ſchen Ueberſetzung zur Darſtellung. Lange hatte man ſich mit

dem Weiße'schen Trauerspiel begnügt. Man war der Meinung, Shakspear sei durch Weiße in das Klassische versetzt und brachte ihm in Berlin bei einer Darstellung eine schmeichelhafte Huldigung dar als Entschuldigung dafür, daß Lessing seinen „Richard III" in harter Weise beurtheilt hatte. Wie Rossini's „Othello", so schien Bellini's „Romeo und Julie" das Verlangen nach Shakspear'schen Versen beinahe aufzuheben. Endlich ließ der Dichter durch den Mund der Stich-Sieglinger in der Tragödie der Liebe die Tiefe der Empfindung vernehmen und fand in tausend mitfühlenden Herzen seelenvollen Wiederhall. Das waren keine manierirt süßliche Klagen, wie sie beim Gastspiel anderer Darstellerinnen die Luft durchzitterten, einer Niemann-Seebach und besonders einer Frau Bulyowsky im Jahr 1861. Hendrichs gab 1846 den Romeo.

Größeres Verdienst erwarb sich dieser Schauspieler dadurch, daß er hier den „Julius Cäsar" in Szene setzte und als Marcus Antonius die kriechende Demuth und die arglistige Rachgier in das rechte Gleichgewicht stellte.

Den Coriolan haben wir nicht Gelegenheit gehabt als szenische Darstellung zu bewundern. Der rühmlichst bekannte Carl v. Holtei verstand es aber, ihn in der Art zu lesen, daß das dichterische Gemälde eine plastische Anschaulichkeit gewann.

Wie als Macbeth entwickelte Rott eine außerordentliche Stärke in „Richard III." Vor ihm war die Tragödie hier noch nicht gesehn. Er wußte über Wahrscheinlichkeit hinaus darzuthun, wie bei aller Häßlichkeit an Leib und Seele ein wohlberechneter Geist die Gemüther zu schmeidigen im Stande ist. Dessoir, der vorzüglich den Othello gab, trat auch als Richard III. — seine kleinere Gestalt eignete ihn zu beiden Rollen — mit verdienter Anerkennung auf. — Beiläufig möge hier bemerkt werden, daß der Maler Braunsweiler, auf unserer Akademie gebildet, eine Szene aus „Richard III." zum Gegenstande eines großen Bildes wählte.

Es lag nicht die Schuld an Ludwig Devrient, wenn er bei der traurigen Verfassung des Theaters unter Döbbelin's Leitung, nicht wie kurz vorher in Danzig, als Falstaff in „Heinrich IV." auftrat. Im J. 1855 spielte ihn Döring unter schallendem Beifall. Mit geringerem Erfolg Dr. Gruner, der hier nur als Nathan der Weise allgemein ansprach.

Um von den Trauerspielen zu den Lustspielen überzugehn, so möge an das Gastspiel des Fräuleins Viereck erinnert werden, die zuerst in der Zähmung der Widerspenstigen spielte. Leinhardtstein bearbeitete das Stück wohl nur, um einer Künstlerin, deren Anlagen der Schilderung entsprachen, eine dankbare Rolle in die Hände zu spielen. Für unsere Zeit ist

das Stück unverständlich, unsittlich. Bei Aufbietung einer nicht geringen Kunstfertigkeit konnte das genannte Fräulein keinen rechten Beifall gewinnen. Dasselbe wiederholte sich auch bei den Fräulein Janauschek und Ulrich im verwichenen Jahre, wenn beide auch ihre Vorgängerin weit übertrafen.

Carl v. Holtei wurde als Lesekünstler bereits namhaft gemacht. Bei der Sicherheit der Betonung, namentlich in komischen Szenen, wagte er es, „die Comödie der Irrungen" vorzutragen. Bei Aufführungen, wie wir sie einige Male sahen, ist der aufmerksamste Zuhörer nicht selten in Zweifel, ob er nicht den einen Herrn für den andern, den einen Diener für den andern nimmt bei der gleichen Tracht und gleichen Haltung. Wie schwierig war die Aufgabe für den Lesenden, durch die Stimme die zu verwechselnden Persönlichkeiten und die sich in einander wirrenden Handlungen genügend zu unterscheiden! Wenn hie und da auch manches verloren ging, so empfing der Zuhörer doch das Stück als ein Ganzes, das wie kein anderes der Lectüre widerstrebt. Bei der letzten Aufführung der „Comödie der Irrungen" thaten sich die Herren Günther und Schulz rühmlichst hervor.

v. Holtei bearbeitete für die neuere Bühne „Viel Lärm um Nichts." In dem nun verschollenen Lustspiele „die Quälgeister" waren die Szenen zwi-

schen Benedikt und Beatrice bereits behandelt und umgemodelt, in denen zwei Liebende ihre Zuneigung durch mitleidslose Neckereien einander zu verhehlen suchen. Das Komische flicht sich wirksam hier in die Dissharmonie der ernsten Vorgänge ein. Bei der Aufführung trat Fräulein Dietz — es war mehr ihr Verdienst als ihre Schuld — zu sehr hervor, als sie durch die gelungene Darstellung der Beatrice kurz vor ihrem Abgange sich den Verehrern ihres Spiels bestens empfahl. Auch Fräulein Ulrich wurde in der Rolle gerühmt.

„Das Wintermährchen", theilweis ein anziehendes Idyll, wurde von Dingelstedt in ähnlicher Weise behandelt und vom Regisseur Herrn Reinhart in dankenswerther Weise vorgeführt.

Die Anordnung des „Sommernachtstraums" giebt für die künstlerische Einsicht des jetzigen Regisseurs Herrn Reuter's das vollgültigste Zeugniß. Das Weben in der grünen Natur, die zauberhaft geräuschlose Veränderung der lebendigen Schattenwände, die Entwicklung eines Bildes aus dem andern fiel trefflich aus. Das komische Zwischenspiel bei scheinbar unbegrenzter Lustigkeit hielt sich in den gehörigen Schranken. Von den Herren Günther und Seidel kann man wohl behaupten, daß Pyramus und Thisbe nicht besser tragirt werden können, als von ihnen.

Die Aufzählung der Darsteller, die uns hohe Genüsse bereiteten, schließt selbstverständlich aufrichtigen, lebhaften Dank ein. Nahe liegt es, ihn auf sie auszudehnen, die sich auf unserer kleinen Bühne zeigten. Allein wir Alle stimmen wohl darin überein, daß heute die Ehre nur einem gilt, William Shakspear.

Fünftes Bild.

Drei Personen.

Der Dichter sitzt auf einem Lehnstuhl und hält ein Buch, eines seiner Meisterwerke, in der Rechten. Im Selbstbewußtsein errungener Dichtergröße blickt er ruhig der Zukunft entgegen. Auf erhöhtem Standpunkt zu beiden Seiten stehen Melpomene und Thalia in griechischem Costüm und halten über seinem Haupt zwiefache Kränze.

Nach einer Pause wurden zum Schlusse komische Szenen aus „Heinrich IV." von Ernst Wichert vorgetragen.

A. Hagen.

Aus
der Büchersammlung
des
Dr. Leopold Hirschberg
1913

Ludwig's I.
Königs von Bayern Verhältniss zur bildenden Kunst.

Vortrag, gehalten am 12. März 1868
im Saale der Universitäts-Kupferstich-Sammlung
von

August Hagen.

Vor einem Jahr sprach ich an dieser Stelle über den Verlust, den die Kunst durch den Tod des Ritters v. Cornelius erfahren.[1])

Nun ist ihm der königliche Herr und Freund gefolgt. Als 82jähriger Greis starb er in Nizza am 29. Februar 1868. Ihm war es nicht vergönnt, sein Auge unter seinen Landsleuten zu schließen, in der Welt, die sein Kunstsinn aus dem Nichts hervorgerufen. Er überlebte drei Könige seines Hauses und, wenn man den Zeitungen trauen darf, so hätte er leicht deren vier überleben können. Vor zwanzig Jahren trug er selbst sein Königthum zu Grabe. Aber sein Name bleibt, ihm bleibt die Krone, die die Künste ihm in dankbarer Verehrung wanden.

Oft waren die Kleinstaaten Großstaaten im Schutz, den sie den Künstlern angedeihen ließen. Der stolze Rhein und die mächtige Donau müssen die Ilm und die Isar beneiden. Stets werden auf der Sonnenhöhe des deutschen Kulturlebens neben einander stehn Carl August und Ludwig.

Wenn man München, wie es der letztere überkam, mit dem vergleicht, das er hinterließ, so kann man es kaum für dasselbe erkennen, obgleich

[1]) Abgedruckt Allgem. Monatsschrift IV. 218—237.

der Curfürſt Maximilian, ein Held des dreißigjährigen Krieges, mit nicht geringem Koſtenaufwand die Stadt verſchönerte. Er ließ ein Reſidenzſchloß erbauen, das als ein achtes Wunderwerk angeſtaunt wurde wegen ſeiner Größe, inbeſondere wegen ſeiner ſtattlichen Marmortreppe. Er legte ein Antiquarium an, in welchem unter verſchiedenen, mit Recht oder mit Unrecht für antik gehaltenen, Dingen die Büſten der römiſchen Kaiſer aufgeſtellt waren. Er beſaß eine Gemälde-Gallerie, zu der er auf militäriſche Weiſe Gegenſtände requirirte, ſo aus Nürnberg Hauptwerke von Dürer. Ein Künſtler ſtand in ſeinem Dienſt, der zugleich Baumeiſter, Plaſtiker und Maler war, Petrus Candido. Man ſah in ihm einen Nachfolger Michelagnolo's, deſſen Schüler ſein Meiſter geweſen. Er entwarf den Plan zu Gebäuden, modellirte Figuren und goß ſie in Erz und zeichnete hiſtoriſche Vorſtellungen, nach denen in Flandern Teppiche gewebt wurden. Von ihm iſt das Denkmal des Kaiſers Ludwig in der Frauenkirche, von ihm ein Brunnen mit einer Bavaria. Wenn ſeine Gemälde aus der bayriſchen Landesgeſchichte in den Arkaden des Hofgartens verſchwanden, ſo haben ſich die Teppiche erhalten und wir erſehen aus ihnen, daß ihm die Verherrlichung Bayerns am Herzen lag. Wenn man Einzelnes davon betont, ſo kann es leicht den Anſchein haben, als ob Maximilian ſchon die Keime gelegt zu der großartigen Pflanzung Ludwigs. Doch iſt die damalige Kunſt nur ein Gepränge der Vornehmheit, das Vaterländiſche iſt der ausſchließende Fürſtenſtolz und geht nicht leicht über äußern Prunk hinaus und über das Spiel mit Wappen und emblematiſchen Bezeichnungen.

Die Kunſt- und Vaterlandsliebe, die König Ludwig beſeelte, war eine durchaus andere. Wenn in ſeinen Kunſt-Anſchauungen auch das Andenken des Kaiſers Ludwig, das der Wittelsbacher ausdrucksvoll hervortrat, wenn die bayriſchen Provinzen und Ströme in perſonifizirenden Darſtellungen ausgezeichnet wurden, ſo ſollte doch nie die Abſicht ſich kundgeben, Deutſchland — ob auch nur bildlich — in Bayern aufgehn zu laſſen. Von ſolchen Uebertreibungen hielt er ſich fern, wie überhaupt von Einſeitigkeit und Engherzigkeit. War er doch in Straßburg geboren und hatte ſeine Bildung in Göttingen gewonnen. Wenn hie und da eine patriotiſche Ueberſchätzung vorkam, ſo kann doch keine geſliſſentliche Unterſchätzung

des Fremdländischen ihm zum Vorwurf gemacht werden. Man hätte glauben sollen, daß bei Denkmalen bayrischer Regenten oder landsmännischer Künstler Ludwig auf bayrische Künstler, solche betaß er in Eberhard und Schwanthaler, Rücksicht nehmen oder auf sie die Wahl lenken müsse, doch ist die Statue Maximilians I. von Thorwaldsen und die des Königs Maximilian Josephs von Rauch und von demselben die Dürer's in Nürnberg. Nach ihren Gaben beurtheilte Ludwig die Künstler und danach stellte er die Forderungen, indem er jedem das ihm anmuthende Feld der Thätigkeit eröffnete. Er gab die Ideen an, ließ aber die schaffende Kraft gewähren, er veränderte, verbesserte und übermeisterte nie die Meister. So mannichfaltig, man kann sagen allumfassend, seine Unternehmungen waren, so verliefen sie sich nie ins Unbestimmte: Ludwig liebte nicht das bunt Zusammengewürfelte, sondern das sinnig Zusammengehörige, nicht was vorübergehend reizt, sondern was zu beschaulicher Ruhe einladet, nicht launenhafte Einfälle, sondern den Ernst des Monumentalen. Das Verschiedene wurde immer durch den Geist des Einigen beherrscht. Wir finden in München nichts Vereinzeltes, nichts aus dem Zusammenhange Gerissenes, alle Theile verbinden sich zu einem Ganzen. An die Arbeit des einen Künstlers schloß sich unmittelbar die des andern an, in jeder Unternehmung war die folgende schon begründet und das Zerspalten der Aufgaben diente nur zur Vervollständigung. Ludwig baute die Walhalla. Da er einsah, daß wenn alle große Männer Deutschlands berücksichtigt würden, ein zu kleiner Raum für die bayrischen aufzusparen sei, so errichtete er in München die Ruhmeshalle und da er erkannte, daß die Thaten des Krieges anders verherrlicht sein wollen, als die des Friedens, so legte er noch eine Feldherrnhalle an. Vermittelnde Uebergänge schlagen eine Brücke über das Getrennte. Ein großer Abstand in der Auffassung zeigt sich zwischen den Fresken von Cornelius und Heinrich Heß; im Vergleich mit einander werden jene als zu scharf, diese als zu weichlich erscheinen. Ein Zwischenglied bilden die von Schnorr.

In der Heranbildung zum Bessern oder zu dem, was Ludwig für das Wesentliche hielt, entdeckt man gleichfalls ein Fernhalten vom Einseitigen. Nicht wollte er, daß sein Wahlspruch: gerecht und beharrlich! auf Kosten des Höhern geltend gemacht werde. Der Fortschritt bedingt

einen Unterschied zwischen dem Früheren und Späteren. Er war zuerst 1805 in Italien. In Rom ließ er sich von der Angelika Kaufmann malen. Ihre Kunst wird ihn damals befriedigt haben, schwerlich aber 1814, in welchem Jahre eine Lebensbeschreibung der Malerin erschien mit der Widmung an den Kronprinzen. In einem seiner ältesten Gedichte preist er eine Gruppe von Canova, später verspottet er in Distichen eine Statue desselben Künstlers. Canova, der mit dem Meißel malte, war ein Geistesverwandter der Angelika. Wie einschmeichelnd auch der Ausdruck seiner Gestalten sein mag, wie gefällig ihre Stellung und wie angenehm der Umriß in der Linienschwingung, so entbehren sie des eigentlichen Lebens und sind ohne Mark und Bein. In der Werkstatt Thorwaldsen's lernte Ludwig, worin die Würde der Bildhauerei bestehe und der Adel der Antike.

Als Kronprinz ließ er die Glyptothek bauen und trug sich mit dem Gedanken der zu errichtenden Walhalla. Für diese bestellte er bei allerlei Künstlern Bildnißbüsten, für jene war er so glücklich, ausgezeichnete Antiken zu erwerben, wie die sogenannte Muse des Ageladas, den barberinischen Faun, die Medusa Rondanini und den Sohn der Niobe. Ein vorleuchtendes Ansehn vor allen Antiken-Museen gewann das Münchener durch die äginetischen Statuengruppen. Im J. 1811 wurden auf der Insel Aegina in den Trümmern eines Tempels Nachgrabungen angestellt und zwei Reihen von Giebelstatuen aufgefunden. Thorwaldsen ergänzte sie und fühlte sich gedrungen, eine Hoffnung — eine seiner Lieblingsfiguren — im äginetischen Styl auszuführen. Winckelmann war geneigt das, was vor Phidias' Zeit in einem priesterlich strengen, jeder freien Richtung widerstrebenden Geschmack gebildet war, etruskisch zu nennen. Er vermochte Werken der Art keinen Reiz abzugewinnen. Die äginetischen Gestalten sind nackte Krieger, naturgetreu und unadlich richtig, aber in den Formen unschön und herb, vollends sind die Gesichter, überall dieselben, ohne Leben. Wenn wir darauf merken, daß die Figuren verschiedenen Nationen angehören, im Streit mit einander begriffen sein sollen, so können wir Ungehörigkeiten nicht übersehn und — bei alledem gewinnen wir bei längerer Betrachtung das Altgriechische lieb, jene Kunst, wie sie einformig

bestand, bevor das Wesen der Gottheiten in Idealgestalten festgestellt war. Abgüsse von den Aegineten finden wir an vielen Orten, denn Ludwig hatte nichts gegen eine Abformung einzuwenden und trug in jeder Weise zur Verbreitung der Kunstwissenschaft bei.

Im Jahre 1825 wurde er König. Er baute die Pinakothek und bereicherte den Bilderschatz mit zwei meisterlichen Raphaels, einem Kopf, dem Raphael-Altoviti und einer Madonna aus dem Hause Tempi. Er kaufte die Boisserée'sche Sammlung, eine Anzahl ausgewählter Bilder aus der altkölnischen, flandrischen und oberdeutschen Schule. Ehedem wurden solche Schildereien als altfränkisch und mönchisch kaum eines Blickes gewürdigt.

Das Altgriechische und Altdeutsche bietet uns manche Punkte der Vergleichung. Wir entdecken eine naiv kleinliche Ausführung, ein Streben, das mehr auf ängstliche Wahrheit als auf Liebreiz und Anmuth zielt und das, wenn nicht durch die Ungeschicktheit, so durch die Unbehülflichkeit des Künstlers barock ausfällt.

Alle Kinder, heißt es, sehen sich unter einander ähnlich und so erklärt es sich, daß wir das Eigenthümliche in der Bildschnitzerei wiederfinden, die in Tyrol und in Oberbayern von der frühesten Zeit bis zu unseren Tagen sich von Geschlecht zu Geschlecht forterbt. Wenn wir die Heiligenbilder betrachten, so erkennen wir nicht, daß der eine Bildschnitzer etwas vor dem andern voraus hat, wenn sie auch zu verschiedenen Zeiten lebten. Das Volk, das sie kauft, will nichts von einer Neuerung oder Verbesserung wissen. Aber in den Thiergestalten, die oft über den Begriff des Spielzeugs hinausgehn und in den Gegenständen des Hausgeräths, wo wir gern über dem Geschmackvollen das Unzweckmäßige vergessen, zeigen die Arbeiter sich als Künstler.

In München verschmilzt das Altgriechische, das Altdeutsche und das Altbayrische oft sichtlich zu einer Darstellungsform und viele Kompositionen von Schwanthaler lernen wir erst recht begreifen, wenn wir danach das Eigenthümliche beurtheilen. Man sehe das Leben der Aphrodite, die Erfindungen nach Hesiod. Das Altgriechische, das wir bei dem ersten Anblick vor uns zu haben glauben, ist vielfach modificirt durch Verwandtes, das dem Künstler näher lag, der, wie die Bildhauer Eberhard, Schöpf, Bildschnitzer in den bayrischen Gebirgsdörfern zu Verfahren hatten. Auch

in den Bildern von Heinrich Heß und Schraudolph entgeht uns nicht in einzelnen Zügen das Landübliche, wenn auch die Heiligenverehrung von Fiesole das vorzugsweis Bestimmende war

Wie dies Dreigetheilte in einander übergeht, so finden wir in den patriotischen Ansichten des Königs Ludwig etwas Aehnliches. Er kann sich keine Geschichte Deutschlands denken ohne die Bayerns, keine deutsche Vorzeit ohne die Blüthe der Kunst und kein Vaterland ohne das allgemeine Vaterland der Gesittung Hellas. Im Hellenischen der Münchener Künstler verschwindet nicht das Deutsche und das Heimische, es leuchtet überall hervor, aber so daß es mit zur Zusammenstimmung beiträgt

---

Schon 1806 faßte Ludwig den Entschluß zum Erbau der Walhalla. In seinen Jünglingsjahren hatte er nicht ohne Anerkennung die Waffen geführt. Als Trabant französischer Generale nahm er Theil an den Napoleonischen Kriegsfahrten. Im genannten Jahr befand er sich in Berlin und Angesichts des Brandenburger Thors, von dem der Unterdrücker aller Nationalfreiheit die Victoria nach Paris entführt hatte, fühlte er lebhaft, wie traurig es um Deutschland stehe. Er erkannte, wie man erst nach der Einbuße die Größe des Verlustes zu schätzen wisse und wie der Beraubte um so mehr Bedacht zu nehmen habe, das zu wahren, was ihm geblieben sei. Der Deutsche, so war seine Meinung, könne noch groß von sich denken, wenn er all des Großen sich stets bewußt bleibe, was als nicht genug zu ehrendes Andenken keine Macht untergraben könne. Er wandte sich an Johannes Müller und dieser in zweifelhafter Aussicht der auszuführenden Unsterblichkeitshalle schrieb ihm 1809 über den Gegenstand ausführlich:

> „Was mir die größte Freude macht, ist, daß E. k. H. jenen großen Gedanken der Walhalla nicht sinken lassen: er zeigt einen gewissen Glauben an unsere Zeit und Nation, den auch ich nur äußerst ungern würde fahren lassen, obschon viele ihn aufgeben, weil sie Symptome der Unheilbarkeit finden. In edlen Gemüthern aber kann der Glaube, alles Muthes Quelle, nie versiegen. Abgesondert also von der umgebenden Gegenwart, wandle

ich mit G. k. H. in dem dichten Hain, womit sie das Heiligthum der Vorwelt umschatten wollen.

Ob E. k. H. Walhalla gründen und anbauen werden, hängt von dem alle Kunst und Vorsicht übermeisternden Schicksal ab. Wäre unsern Wünschen theuerster Prinz das nicht gegönnt, genug daß in Ihrer Brust der Gedanke entstand; er wird nicht vergessen werden, zumal wenn auch mir ein guter Genius den Griffel der Geschichte wieder in die Hand giebt. Schreiben sie immer den Plan, aber verlieren Sie darüber die Hoffnung nicht, ihn selbst auszuführen; er ist ganz Ihrer würdig in der Vereinigung von Größe und einfacher Form."

Der Brief enthält größtentheils Nachweisungen glaubwürdiger Porträts. Er ist aber auch sonst noch merkwürdig. Der Kronprinz will belehrt sein, wo sich ein Porträt des Kaisers Ludwig und des Klaus von der Flühe befinde. So berühmt als jener sind viele, die die Kaiserkrone getragen. Klaus ist ein wunderlicher Eremit des 15. Jahrhunderts. Man sieht, daß dem Fürsten schon damals eben so die Verherrlichung Bayerns als das streng Katholische Herzensangelegenheit war. Dem Geschichtschreiber hatte er mitgetheilt, daß er lateinisch lerne, er, der schon in einem Alter von dreizehn Jahren sich auf der Universität Landshut befand und später längere Zeit in Genf verlebte. Damals war in München der Professor Friedrich Jacobs angestellt. Derselbe las mit dem Kronprinzen römische Autoren und trug ihm eine Geschichte der griechischen Literatur vor. Das Griechische gewann später die Oberhand, so daß Ludwig im Stande war, den Homer in der Ursprache zu lesen. Was Jacobs begann, setzte Thiersch später fort. Durch die Neugriechen, die sich in München aufhielten, wurde es wie ein Bedürfniß hervorgerufen. Erst 1837 wurde die Salvatorkirche zu einer griechischen eingerichtet, die der Kaiser von Rußland mit heiligen Geräthschaften und Paramenten beschenkte. Der Mangel einer solchen wurde ungleich früher empfunden. Vornehme Griechen schickten ihre Söhne nach Deutschland, um hier zu studiren. Der Weg führte gewöhnlich durch Bayern. Wenn sie auch nicht Landshut oder Erlangen, sondern vielmehr die Universitäten in Bonn und Göttingen erwählten, so hielten sie sich doch gewöhnlich

längere Zeit in München auf, um das Deutsche zu erlernen. Thiersch konnte mit ihnen neugriechisch reden und ließ sich über ihre noch in dunkler Perspective liegenden Absichten unterrichten. Wie Jacobs so war auch er Lehrer am Königlichen Hof. Mit ihm entglühte Ludwig von dem Gedanken, Griechenland vom Türkenjoch befreit zu sehn. München ward der Herd, der die Flamme nährte zur Erringung der hellenischen Freiheit, es war der Sammelplatz der Häteristen, die dem ersten kriegerischen Zusammenstoß im Jahre 1821 Nachdruck gaben. Ludwig war dankbar erfüllt von dem Erfolg der deutschen Freiheitskriege, aber noch mehr erwärmt von den griechischen Ereignissen, wie dies sich in einer großen Zahl seiner Gedichte bekundet. Das alte Griechenland sollte wieder hergestellt werden, die antike Schönheit in Deutschland die rechte Anerkennung finden und durch das mittelalterliche Element, besonders in Bayern, geheiligt werden.

Ludwig, der seit 1814 alle zwei Jahre Italien zu besuchen pflegte, um mit den Künstlern zu verkehren, Anfangs beinahe ausschließlich mit Thorwaldsen, darauf aber mit den deutschen Malern, die in einer eigenthümlichen Verbrüderung dem größern Theile nach zusammenwohnten in den Zellen eines aufgehobenen Klosters. Es waren die, welche sich als Nachfolger von Carstens ansahen und das mit ausdauernder Anstrengung in gegenseitigem Wetteifer ins Werk richteten, was jener, an der Ungunst der Zeitverhältnisse scheiternd, erstrebt hatte. Sie wurden verlacht und verhöhnt, zogen sich den Tadel Goethe's zu, weil sie zum Trotz der weltbürgerlichen Akademien eine deutsche Malerschule zu begründen entschlossen waren, wie sie noch lange nach der Reformation bestanden hatte. Es sollte die vaterländische Kunst wieder zu Ehren gebracht werden und Ludwig wurde durch die eifrig mit einander wirkenden Maler in seinen Ansichten theils bestärkt, theils aufgeklärt. Er sah die Bilder der neu wieder aufgefundenen Freskomalerei in der Casa Bartholdy entstehn, sie malten Cornelius, Overbeck, Veit und Wilhelm Schadow, später die in der Villa Massimi; neben Veit und Overbeck malten hier Schnorr, Führich und Koch. Eine wichtige Jahrzahl für die neuere Kunstgeschichte ist 1819. Ludwig förderte die höhern Interessen der aufstrebenden deut-

schen Künstler und verhieß ihnen seinen Schutz. In Rom, im Palast Schultheiß, wurde ihm ein Festmahl gegeben, das in einer von Begeisterung getragenen Stimmung den Sieg mühseliger Anstrengung zu klarem, freudigem Ausdruck brachte. Rückert verkündigte in einem Gedicht, welche gesunde Saat zum Heil Deutschlands in den Schoeß der Zukunft gestreut werde und was das Wort des Dichters verschwieg, das sagten die Transparente, die die Wände des Saales schmückten. Auf einer Zeichnung im Album des Königs Ludwig sehen wir auf dem Boden liegend eine trauernde Jungfrau, die ein Fürst emporhebt. Die Jungfrau ist die deutsche Kunst, die sich nach Rom flüchten mußte und sich in Schmerz und Sehnsucht nach der Heimath verzehrt, der Fürst ist Ludwig, der sich ihrer annimmt und sie nach Deutschland zurückführt. Durch den Uebertritt wird die deutsche Kunst eine andere, da sie neue Elemente vorfindend sie nicht unbeachtet läßt, eine andere, da sie in die Kreise des Lebens gezogen, ohne die höhere Stellung zu verleugnen, ihre zeitherige Absonderung aufgiebt.

„Nenne mir, mit wem du umgehst und ich sage dir, wer du bist." Um König Ludwig kennen zu lernen, ist es daher zweckmäßig, die Reihe der Künstler herzuzählen, die unter ihm in München und in Bayern Werke ausführten. Wir haben sie nach drei Abtheilungen zu betrachten. Zuerst den Bildhauer Eberhard, die Architekten Klenze und Gärtner und den Maler Cornelius.

Eberhard, ein Bayer, dessen Vorfahren Tyroler gewesen, bildete in Rom mythologische Figuren etwa in der Weise Canova's. Durch den Umgang mit den genannten Malern trat eine Veränderung in seinen Ansichten ein. Und als er für immer nach München zurückgekehrt war, war sein Streben nur auf das Christliche und Katholische, aber in milderer Auffassung, hingerichtet. Der Abstand zwischen einem Eberhard und Thorwaldsen war zu groß, als daß Ludwig die Verdienste seines Landsmannes hätte richtig würdigen können. Eberhard's bescheidenes Wirken wurde nur zu untergeordneten Arbeiten verwendet.

Ein um so größeres Vertrauen trug er dem Architekten Klenze entgegen. Der Lehrer Schinkel's war auch der seinige gewesen, Friedrich

Gilly, der in der Architektur das war, was Carstens in der Malerei, aber auch nicht, und um so weniger durchdringen konnte, als er frühzeitig starb. Klenze, dessen Gebäude nicht für mustergültig angesehen werden können, hatte das vor Schinkel voraus, daß er sich auf die Dekoration der innern Räume verstand. Klenze baute die Glyptothek und entwarf den Plan im Einvernehmen mit Cornelius, die Pinakothek, den Königsbau, gegen den das vorerst genannte Residenzschloß in Größe und Aufwand ganz verschwindet. In demselben ist eine Anzahl von Zimmern mit Wandgemälden geziert, meistens von Cornelius' Schülern, in den Gemächern des Königs sind die Gegenstände aus den griechischen Dichtern gewählt, in denen der Königin aus den deutschen. Neben den jüngern Künstlern, wie Neureuther, Schwind, Kaulbach und Schwanthaler (welcher auch als Maler durch seine Compositionen Beifall errang), malte hier auch Schnorr. An den Königsbau stößt die Hof- oder Aller-Heiligen-Kirche an. Klenze baute darauf die neue Residenz oder den Saalbau. Hier giebt es Zimmer mit Staffeleibildern, wie die Gallerie der weiblichen Schönheiten, eine Sammlung, die sich ähnlichen an andern Orten anschließt. Es folgte der Bau der Ruhmeshalle mit dorischen Säulen und als ein Tempel mit dorischen Säulen stieg auch bei Regensburg an der Donau die Walhalla empor, da wo die Burg der Hohenstaufen stand. Jeder andere Baumeister würde für den Bau den Styl gewählt haben, der zu ihrer Zeit der herrschende war und der uns durch alte großartigen Anlagen zur Genüge bekannt geworden.

Gärtner liebte die griechischen Formen in der Modifikation, die sie im 16. Jahrhundert erfuhren. Er baute in dem, in feinern Formen sich bewegenden Geschmack der Renaissance. Die neu angelegte Ludwigsstraße, in welcher Palast an Palast sich reiht, ist als seine Schöpfung anzusehn, insonderheit die Ludwigskirche, das Universitätsgebäude, die Bibliothek.

Ein großes Verdienst erwarb sich Gärtner als Vorsteher der Porzellan-Fabrik und der Glasmalerei-Anstalt. Die ältesten Glasgemälde, von denen wir wissen, entstanden in Bayern in Tegernsee im 16. Jahrhundert. Im 14. und 15. Jahrhundert wurden in Deutschland vortreffliche Glasgemälde dargestellt von einer Farbenglut, die das Glas in Brillanten verwandelt. Als im 19. Jahrhundert die Gothik wieder in Aufnahme kam, rang man

lange vergeblich danach, die ihr zuständigen Glasgemälde in aller Pracht aufzustellen. Gärtner erreichte es durch unausgesetzte Zeit und kostspielige Versuche. Vortrefflich sind die neuen Fenster im Regensburger Dom, aber über allen Vergleich gelungen sind die in der Aukirche in München. In der Regel zieht man neuen Erfindungen ein größeres Interesse dadurch, daß man sie als etwas Besonderes sich vorbehält oder einen geheimnißvollen Schleier darüber deckt. Die Vornehmheit des Ausschließlichen war aber Ludwigs Sache nicht. Er sandte als Geschenke Glasgemälde nach Cöln für den Dom, er ließ ohne Weiteres einem Bregniart, der wegen der Glasmalerei aus Paris nach München gekommen, die Werkstätten der Glasschmelzkunst öffnen.

Cornelius malte in München von 1819–1840. Im Einverständniß mit ihm ward der Plan zur Glyptothek entworfen und er malte hier in Fresko zwei Festsäle, den Götter- und den trojanischen Saal. Eine gleiche Vergünstigung wurde ihm bei der Ludwigskirche, in der er das jüngste Gericht malte.

Eine Colonie von jüngern Künstlern ließ sich seitdem in München nieder und nahm in jedem Jahr in steigendem Maßverhältniß zu. Wie die Düsseldorfer wollten Alle damals Schüler und Nachfolger von Cornelius heißen.

Die zweite Abtheilung der namhaften von Ludwig beschäftigten Künstler besteht aus dem Baumeister Ohlmüller, den Malern Schnorr, Heinrich Heß und Rottmann und aus dem Bildhauer Schwanthaler.

Ohlmüller, in Bamberg geboren, einer Stadt, die überreich an heiligen alten Kirchen in frühen wohlthätigen Eindrücken ihn für die christliche Baukunst begeistern mußte, baute in der Aukirche einen gothischen Tempel des ersten Ranges. Wieviel in dem wieder in bevorzugte Aufnahme gekommenen Styl gebaut ist, so ist in keinem Werk der neuern Zeit die Schönheit, Ebenmäßigkeit und Zierlichkeit erreicht, die wir bei Ohlmüller bewundern. In der Aukirche finden wir keine andern Gemälde als die Fenster, die in leuchtender Farbenwirkung nach Zeichnungen von Heinrich Heß ausgeführt sind.

Ludwig pflog Unterhandlungen mit Overbeck und wollte ihn bestimmen, neben Cornelius seine Stilthütte in München aufzuschlagen. Es lag ihm nahe, einen Maler für kirchliche Darstellungen zu gewinnen,

der mit frommer Innigkeit, hingebender Liebe und friedlich milder Gesinnung die heiligen Gegenstände auffaßte. Overbeck konnte sich aber vom heiligen Rom nicht trennen. Einen Maler, wie er ihn wünschte, erzog Ludwig in Heinrich Heß. Derselbe hatte im Anfange Bilder gemalt wie den Chor der Musen, unter Cornelius in der Glyptothek gearbeitet, aber in Italien und in Deutschland seinen Blick andachtsvoll auf alten Altarblättern ruhen lassen und mit Verständniß die Muster des 14. und 15. Jahrhunderts betrachtet Die kleine Aller-Heiligen-Kirche in byzantinischem Styl, sollte, wie wir dies in Venedig in der Markuskirche sehn, mit Figuren auf Goldgrund in Fresko gemalt werden und in beziehungreicher Zusammenstellung das alte und neue Testament zur Anschauung bringen. Die Aufgabe wurde in überraschender Weise künstlerisch gelöst. Heß malte seitdem nur Kirchliches. Mittlerweile ward die Bonifacius-Basilika vollendet. Heinrich Heß malte hier in viereckigen Feldern das Leben des ersten Apostels der Deutschen von seiner Abreise aus England bis zu seinem Märtyrertode. Unter den drei Brüdern Heß, die sich der Kunst widmen, war er der bedeutendste.

Schnorr, nachdem er seine Arioste-Bilder in Rom in der Villa Massimi vollendet, folgte gern der Einladung Ludwigs, im Erdgeschoß des Königsbaus die Nibelungen zu malen. Die Reckenzeit ist auf köstliche Weise charakterisirt. Das Rohe wird dadurch verklärt, daß der milde Ernst des Christenthums das blutige Kampfgewühl überschattet. Im Saalbau führte Schnorr Wandgemälde aus, nach denen die drei sogenannten Kaisersäle als der Karls des Großen, Friedrich Barbarossa's und Rudlphs von Habsburg unterschieden werden.

Schnorr, als er München verließ, bekam eine Anstellung in Sachsen, zuerst in Leipzig, dann in Dresden, er ist noch immer thätig, wer aber von ihm Gemälde in Deutschland kennen lernen will, kann es nur in München und dasselbe gilt bei Cornelius, der in Berlin länger wirkte als in München.

Unter den Malern bietet uns eine eigenthümliche Erscheinung Rottmann dar. Er malte Landschaften, aber nicht die Gegend und die Natur, wie er sie eben sah, sondern wie in Betracht des Erdreichs und der klimatischen Verhältnisse sich die Formen gestalten mußten, wie das beständig

Wahre und Eigenthümliche ſich ausprägt, abgeſehen von dem Zufälligen, daß hier Bäume gepflanzt ſind, dort ein Haus gebaut iſt; derartiges ſehen wir bei ihm nur ſelten in Rechnung gebracht. Er malte den Geiſt der Landſchaft, wie er ſich in verſchiedenen Orten verſchieden offenbart, wogegen alles Andre als gleichſam augenblickliche Erſcheinung verſchwindet. Merkwürdig iſt es, daß der Meiſter bekannte, es ſei das Beſondere des Altdeutſchen für ihn lehrreich geweſen und er habe die Boiſerée'ſchen Gemälde wegen der landſchaftlichen Hintergründe ſtudirt, die bekanntlich bunt phantaſtiſch gehalten ſind. Häufig iſt im Bereich der Anſchauung ein Zuſammenhang da, wo er am wenigſten errathen werden dürfte. Landſchaften als Wandgemälde kommen nicht gar häufig vor Der König Ludwig verlangte von Rottmann Fresken in den Arkaden des Hofgartens. Die genial herrlichen Anſichten von Griechenland und Italien entſchädigen uns für die bayriſche Geſchichtsgalerie ebendaſelbſt, welche als Arbeiten junger Künſtler nachſichtsvoll beurtheilt ſein will.

Ludwig ſtrebte lange dahin, ſeinen Malern einen ebenbürtigen Bildhauer gegenüber zu ſtellen. In ſeinen Wunſch, Thorwaldſen möge der Münchener Kunſtakademie als Künſtler und Lehrer einen neuen Glanz verleihen, konnte und mochte dieſer nicht eingehen. Ebenſo war Rauch nicht dem Boden zu entfremden, wo er mit Liebe wirkte. Rietſchel, Rauchs größter Schüler lehnte den Antrag ab, ſich nach München zu überſiedeln.

Ludwig Schwanthaler, deſſen Vorfahren in Tyrol in Holz geſchnitzt und, wenn es hoch kam, in Sandſtein gearbeitet hatten und deſſen Vater, als der erſte der drei bekannteren Schwanthaler ſich in München niedergelaſſen, arbeitete in dem Götterſaal in der Glyptothek, wo er nach Cornelius' Beſtimmung Reliefs bildete. Der König ſchickte den Künſtler nach Rom mit einem Empfehlungsbrief an Thorwaldſen. Schwanthaler bewunderte die Werke des griechiſchen Meißels und die, welche in neuerer Zeit im Sinn eines Phidias gebildet waren, und er verſtand ſie um ſo beſſer, als er in der Urſprache die griechiſchen Dichter las. Das mittelalterlich Mährchenhafte hatte aber für ihn mehr [illegible] Anziehende und, wie man Ohlmüller einen romantiſchen Baumeiſter, ſo kann man ihn einen romantiſchen Bildhauer nennen. Von den Bergen, wo ſeine Väter geboren waren, wurde ihm ein fruchtbarer Sagenſtoff zugeführt. Er ar-

beitete beinahe gar nicht in Marmor, sondern in Sandstein oder er modellirte für den Gyps- und Erzguß. Die Arbeit in Sandstein geht leichter von der Hand, die graue Farbe verlangt nicht so genaue Zeichnung als der weiße Marmor, bei dem die Linien schärfer hervortreten. Dazu kommt noch, daß das Antike mehr das entschieden Straffe fordert, während das Mittelalterliche sich im gleichgültig Bequemen gefällt. So konnte Schwanthaler, unterstützt von einer Anzahl sehr verschiedener Gehülfen, unglaublich viel liefern. Man blicke zur Pinakothek, wo sich eine ganze Cohorte von Künstlerstatuen als seine Erfindung zeigt. Seine Werke sind von sehr verschiedenem Werth. Daß mancherlei sich nicht vor dem Richterstuhl der Kritik zu rechtfertigen vermag, hat man dem König Ludwig zur Last gelegt, der seine Ideen in gar zu kurzer Zeit verwirklicht sehen wollte. Bei des Künstlers übersprudelnder Phantasie, bei seiner unbegrenzten Erfindungsgabe, bei seinem kränklich erregten Wesen, das ihn keine Ruhe finden ließ und ihn trieb, allem, was seine Seele durchströmte, bildlichen Ausdruck zu geben, ist es fraglich, ob es etwas gefruchtet haben würde, wenn man seinem Streben hätte Einhalt thun wollen.

Im Königsbau finden wir von Schwanthaler antik Gedachtes im altgriechischen Style, im Saalbau ist im Friedrich Barbarossa-Saal nicht der Gypsfries zu übersehen, der die Geschichte des Kaisers uns in entschieden anderer Weise vorführt als Schnorr in seinen Gemälden. Sein ansehnlichstes Werk in mehrfacher Bedeutung ist nun die Bavaria, die 93 Fuß hoch auf dem Postament 120 Fuß emporsteigt, so groß, daß in dem hohlen Erzgebäude eine Wendeltriege bis zum Kopf emporführt, in welchem das Gemach durch Oeffnungen zwischen den Blättern des Eichenkranzes erleuchtet wird. Die Riesenjungfrau in deutscher Tracht, die sich an den Wittelsbachschen Löwen lehnt, hält, in der einen Hand das vom Bandelier umwickelte Schwert, in der andern einen Kranz für diejenigen, die in der Ruhmeshalle, aus der sie emporragt, in Büsten und Statuen gesehn werden. Als das Denkmal enthüllt wurde, war allgemeiner Jubel. Er galt nicht dem Künstler, der vom Leben abgeschieden war, sondern ihm, der aufgehört hatte, König zu sein. Die Bavaria, äußerte Ludwig, erregt bei mir die Täuschung, als wenn er noch regiere.

Die Bavaria ist schon allein als Erzguß merkwürdig. Neben dem

Künſtler ſind als die Vollzieher ſeines letzten Willens zwei Männer, Stiglmayer und deſſen Eidam Franz Miller, zu nennen. In Bayern und Tyrol ſind treffliche Erzgüſſe aus dem 16. und 17. Jahrhundert vorhanden, wie die Statuen in der Kreuzkirche in Inſpruck, die das Cenotaphium des Kaiſers Maximilian umſtehn und das Grabdenkmal des Kaiſers Ludwig in der Frauenkirche in München. Stiglmayer beſchaute ſie mit prüfendem Blick und legte eine Bronzegießerei an, die ſehr lange in Deutſchland die einzige war. Jedes Werk, das gegoſſen werden ſollte, wurde, wenn nicht nach Paris, ſo nach München geſendet. Mißrathene Güſſe kamen hieſelbſt in der letzten Zeit gar nicht vor. An jenen Erzfiguren in Inſpruck bemerkte Ludwig, daß ſie urſprünglich vergoldet geweſen, und er wollte im Ehrenſaal des Saalbaus zwiſchen den Säulen die Wittelsbacher in vergoldeten Statuen aufgeſtellt ſehn. Schwanthaler hatte die Figuren bald modellirt, aber Stiglmayer beanſtandete die Vergoldung, eine Operation, die ſeiner Anſicht nach ſo viel heiße, als ſein Leben in die Schanze ſchlagen. Franz Miller entſchloß ſich ungeachtet alles Abrathens es zu verſuchen, er vollführte es und fand ein Verfahren, das ohne Befürchtung angewendet werden kann.

Die dritte Abtheilung der unter Ludwig wirkenden Künſtler bilden die Baumeiſter Ziebland und Voit und die Maler Kaulbach und Schraudolph.

Ziebland baute die Bonifacius-Baſilika und Voit die neue Pinakothek, ein Gebäude, in dem neuere Staffeleibilder aufgeſtellt ſind, wie der Einzug des Königs Otto in Griechenland von Peter Heß und die Eroberung Jeruſalems von Kaulbach.

Von Cornelius und Schnorr, wie geſagt, ſind Wandgemälde außer in Rom nur in München, dagegen werden Kaulbach's Hauptwerke in Berlin gefunden. Indeß iſt nicht zu vergeſſen, daß zwei Compoſitionen daſelbſt im neuen Muſeum: die Hunnenſchlacht und die Eroberung Jeruſalems nur als Wiederholungen zweier in München entſtandener Erfindungen anzuſehen ſind. Kaulbach, der lange nur in Fresko gemalt hatte, begab ſich nach Italien, gewann die Oelmalerei lieb und kehrte nach kurzem Aufenthalt als vollendeter Oelmaler zurück. Mit zu den erſten Proben gehörte die Eroberung Jeruſalems.

Als Kaulbach in Ruf kam und durch seine entschieden hervortretende glänzende Begabung, sowohl im Ernsten als im Komischen, Neid und Bewunderung erregte, da kam ein Mißklang in die so lange durch Einmüthigkeit zusammengehaltene Künstlergemeine, lange war Cornelius unbedingt der erste gewesen, jetzt zerspaltete sich der Chor in Parteien, von der die eine sich für ihn, die andere für Kaulbach entschied. Ludwig konnte eine solche Größe nicht übersehn und übergehn. Mit Lebhaftigkeit wandte er sich ihr zu und begegnete, wie man bemerkt haben will, seitdem dem Freunde Cornelius kälter. Er legte diesem kein Hinderniß in den Weg, dem Rufe nach Berlin Folge zu leisten.

Das Benehmen des Königs Ludwig gegen die Künstler und das Kunsttreiben in München ist häufig bitter angefeindet worden und hat mehrfach den Stoff zu heftigen Zeitungskriegen gegeben. Er, der an der Spitze stand, mischte sich nicht darein und hatte den Triumph, daß die Streitenden sich beruhigten und eine gerechte vorurtheilsfreie Würdigung nach dem Kampf eine festere Stellung einnahm. Ueber den Grund, warum Rietschel entschlossen war, die ihm angetragene Professur in München abzulehnen, erklärt er sich in einem Briefe an Rauch:

> „Ein größerer Widerstand würde sich der Art und Weise entgegensetzen, wie ich arbeite und arbeiten möchte; einen Gegenstand vollenden und mit allen den Kräften, die ich habe, dem näher bringen, was er als plastisches Kunstwerk werden soll — das ist mein Streben. Dort würde ich aber über Hals und Kopf eilen müssen und in dieser Eile mich zwar als erfindender Künstler mehr ausbilden, als vollendender aber versinken. Das fast dämonische Kunsttreiben des Königs hat mich manchmal nicht zu wahrer Freude daran kommen lassen. Wird diese Kunstblüthe — so lediglich auf einem Willen beruhend — lange währen?"

Wer zur Entstehung von Kunstwerken die Mittel giebt, sieht mit Ungeduld, wie dies Beispiele aller Zeit lehren, der Vollendung entgegen. Daß unter drängenden Verhältnissen in kürzester Frist ausgezeichnetes geliefert ist, zeigt uns Michelangelo's Deckengemälde und Thorwaldsen's

Alexanderzug. Es ist nicht zu leugnen, daß Ludwig die Künstler trieb, häufig ungebührlich trieb, aber nur solche, bei deren Arbeit es ihm weniger auf genaue Ausführung ankam. Cornelius und Schnorr hatten sich über den König nicht zu beklagen. Man hat die Blüthe der „Münchener Eilkunst" eine emporgeängstigte Treibhauspflanze genannt.

An Fehlgriffen und unüberlegten Maßregeln bei dem unglaublich regen Kunstbetriebe fehlte es nicht. So geschah es, daß in der Pinakothek Deckenbilder, die eben vollendet waren, auf des Königs mit kaltem Blut gegebenen Befehl abgeschlagen wurden, damit bessere von geschickterer Hand an die Stelle träten. Es fiel nicht glücklich aus, als Ludwig in der Meinung, daß junge talentvolle Künstler mehr gefördert würden, wenn man ihnen bedeutende Aufträge in Wandmalereien gebe, als wenn man sie drei Jahre in Rom studiren lasse, eine Zahl jugendlicher Talente, meistens aus Cornelius' Schule, erwählte zur Ausführung der erwähnten bayrischen Geschichtsgalerie. Wie anspornend auch der Wettstreit der neben einander malenden Künstler war, so zeigte sich doch, daß die Kraft nicht für die Aufgabe ausreichte. Einer der begabtesten, Eberle, konnte sich nie darüber zufrieden geben, sich in München ein trauriges Denkmal gesetzt zu haben und Betrübniß darüber soll sein Leben verkürzt haben. Nachmals wurden wieder die Reise-Stipendien bewilligt.

Um Ludwigs Eifer in ein falsches Licht zu stellen, hat man gesagt, daß die Bahn seiner Denkmalswuth nichts Anderes als persönliche Eitelkeit sei. Kaulbach gegenüber hat er sich nicht so gezeigt. Wer eitel, ist leicht verletzt und giebt verstimmt auf, was ihm für Dank Undank bringt. Es wurde geflissentlich darauf angelegt, den hohen Beschützer auf eine gar verfängliche Probe zu stellen. Es sollte in Gewälden, die von der Straße zu sehen sind, außer an der neuen Pinakothek die Geschichte der neuern Kunst dargestellt werden. Der Laune Kaulbach's gefiel es, da, wo es sich um die Verherrlichung der neuern Kunst handelte, die Gegenstände so zu fassen, daß aus dem Inhalt des Ganzen sich die lächerliche Unzulänglichkeit derselben ergiebt, im Vergleich zu dem, was im 16. Jahrhundert geleistet ist. In einem Bilde grenzt das Komische an das Frivole, auf dem dem Könige für seine Verdienste um die Kunst vom Volk Huldigungen dargebracht werden. Ludwig, der sich mindestens eben so gekränkt

fühlen mußte als jeder Künstler der deutsch-römischen Periode lachte mit den Lachenden, während Schnorr sich an dem Zeitungsstreit betheiligte, indem er nicht die Bedeutsamkeit der neuern Kunst in Frage stellte, wohl aber die Berechtigung des hämischen Angriffs.

Als das letzte künstlerische Zusammenwirken ist mit Recht Ludwigs Album bezeichnet. Als der König eine Schlagberührung erlitten hatte und durch seine starke Natur der allgemein verbreiteten Besorgniß widersprechend sich bald erholte, feierten die Künstlern in München, Bayern und in Deutschland das Genesungsfest durch Ueberreichung eines unvergleichlichen Albums mit Handzeichnungen, 200 an der Zahl, deren Werth man auf 2000 Thaler angeschlagen hat. Die dankbaren Künstler thaten der Welt durch das Geschenk dar, was sie in Ludwig zu verlieren gefürchtet hatten. Lange bevor ihm in München eine Reiterstatue gesetzt wurde, ging der General Heideck, der unter Cornelius in der Glyptothek gemalt hatte, 1842 mit dem Plan um, auf Kosten der Künstler ihm eine solche errichten zu lassen. Er wandte sich deshalb an Thorwaldsen, welcher aber mit Aufträgen überhäuft, nicht im Stande war, seine Bereitwilligkeit zu erklären.

Nicht mit Stillschweigen sind die Werke zu übergehn, die Ludwigs Kunstliebe an andern Orten aufstellen ließ. Wenn andere Fürsten sich den Dank der Ihrigen als Kunstbeschützer erwerben wollen, so ist ihre Großmuth nur der Hauptstadt zugewendet. Die andern Städte werden sogar alles dessen beraubt, was sie an werthvollen und schönen Dingen besitzen, um durch die ehedem beliebte Concentration Ansehnliches an einer Kunststätte zusammenzubringen. Was in Prag, was in Salzburg sich befand, wurde so nach Wien befördert. Das widerstrebte dem edlen Sinne Ludwigs, der im Gegentheil selbst fremden Gegenden Zeugnisse seiner Munificenz zu Theil werden ließ.

In Regensburg erhebt sich die Walhalla auf mächtigen Treppenabsätzen. Die Statuen in den Giebelfeldern sind von Schwanthaler, die Victorien im Innern von Rauch, die Bildnisse in Büsten und Statuen von den allerverschiedensten Meistern. Ludwig trug jedes Einzelne dem auf, der nach seiner Meinung es mit der größten Liebe und Treue bildete,

ſo iſt die Büſte Kant's von einem preußiſchen Künſtler, Gottfried Schadow, die Luther's von Rietſchel, der das große Luther-Denkmal in Worms erfand. Merkwürdig iſt im Innern der Bilderfries, der die Culturgeſchichte der Deutſchen in allen Perioden in ausdrucksvollen Gruppen vorführt. Der Bildner iſt Wagner, der, zu einem Maler erzogen, lange malte, aber ohne Luſt und Erfolg, nur zu ſpät, wie er glaubte, wahrnehmend, daß er ſich hätte der Plaſtik widmen müſſen. Mit Scharfſinn und richtiger Erfindung erkannte er, in Rom lebend, das Echte und Schöne der Antiken und machte für die Glyptothek die glücklichſten Erwerbungen. Ludwig beſtimmte Wagner, den Bilderfries zu modelliren. Es entſtand ein ſelten vorzügliches Werk. Der Maler Wagner, den man nicht rühmte, iſt nun über dem Bildhauer vergeſſen, den man den vornehmſten bayriſchen Künſtlern beizählt.

In Speyer wurde der Dom reſtaurirt und trefflich von Schraudolph, einem Schüler von Heinrich Heß, gemalt.

In Nürnberg ließ Ludwig als Kronprinz den ſchönen Brunnen wieder herſtellen und bewirkte es, daß daſelbſt die Dürer-Statue von Rauch gefertigt wurde.

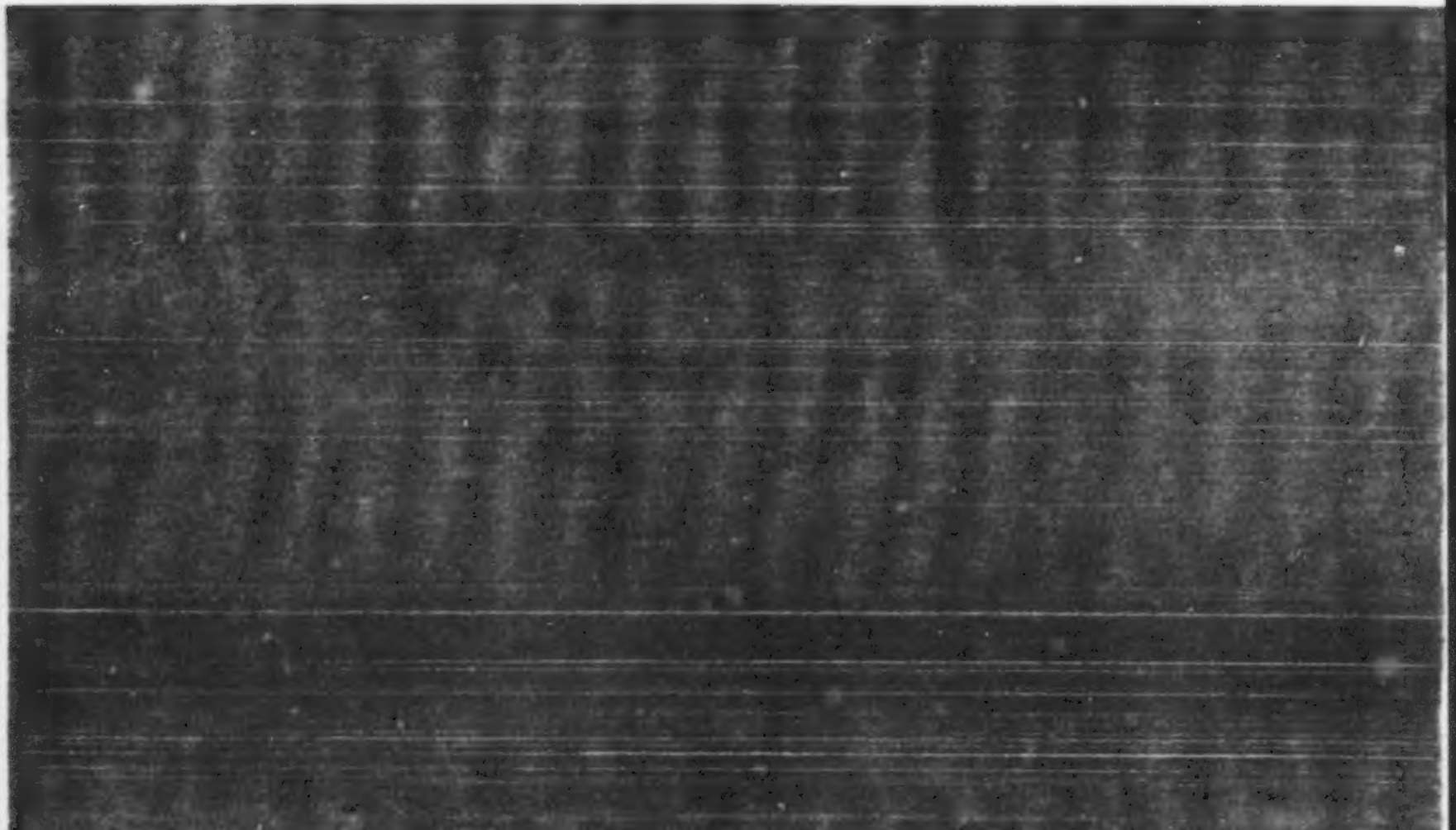
In Bayreuth wurde Jean Paul's Statue von Schwanthaler aufgeſtellt.

Selbſt in Italien, in Neapel finden wird ein Werk, zu dem Ludwig die Koſten hergab. In der Carmeliterkirche wird die Statue Conradins von Schöpf, einem Bayern und Schüler von Thorwaldſen geſehn, da, wo das Grab des letzten Hohenſtaufen gezeigt wird.

Die ausgebreitetſten, mannichfaltigſten Kunſtunternehmungen Ludwigs erhielten ein einheitliches Gepräge durch das Monumentale. Die Kunſt geſtaltet ſich bedeutungsvoll jedesmal in Bezeichnung des beſtimmten Platzes. Die Bilder befinden ſich auf den Wänden und konnen nicht zerſtreut und verzettelt werden. Bald ſind Kalk und Farben bei ihnen eins, bald ſind die Farben eingebrannt, bald ſind die Farben durch Waſſerglas befeſtigt. Die erſten Proben der Fresko-, der Wachs- und endlich der ſtereochromatiſchen Malerei in Deutſchland nehmen wir in München wahr. Die Erfindungen, die hier gemacht wurden, kamen verhältnißmäßig ſpät an andern

Orten zur Anwendung. Ludwig, so scheint es, wollte, daß jedes Kunstwerk als Ornament erscheine und jedes Ornament sich wieder als Kunstwerk darstelle. Das Leben sollte innigst mit der Kunst verwachsen, diese das menschliche Dasein überall überhöhen, veredlen und verklären. Es sollte die Scheidewand zwischen Kunst und Handwerk und Gewerbe fallen, eines sich nur vor dem andern hervorthun durch eine Steigerung in Bildung und Darstellung. Ludwig wurde nicht müde, das Auge des Volkes für das Höhere empfänglich zu machen. Es sollte nicht über das gewöhnlich Gewordene hinweggleiten, sondern durch Einzelheiten stets zu neuer Betrachtung gereizt werden. So ließ er Kunstvorstellungen durch das Mittel der Stempelschneidekunst circuliren. Der Medailleur Voigt fertigte die Geschichtsthaler, die auf dem Revers stets eine andere Abbildung zeigen von einem Gegenstand, der grade für die Zeit der Prägung für Bayern von Bedeutung war.

Ludwig schließt ein Gedicht mit der Zeile:

Weimar bleibet Teutschlands Heiligthum.

ein anderes Heiligthum ist durch ihn München geworden. Es belohnt sich, dahin zu wallfahrten, um in steter Erinnerung dem Eifer, der Kunstliebe und der Fürstengröße zu danken.